Elena Oliveras

ESTÉTICA

La cuestión del arte

PROF. GABRIELA ERAZUN

LENGUAJE VISUAL 6

Ariel

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN

Este libro es el resultado de la reelaboración de mis clases dictadas en la Facultad de Filosofía y Letras —Departamento de Artes— de la Universidad de Buenos Aires durante los años 1997-2004. Tuvo así su comienzo en apuntes de clases teóricas, las que luego fueron desgrabadas, corregidas y completadas. La idea inicial de reunirlas en una publicación respondió al objetivo de presentar una introducción a la Estética que facilitara el estudio a los alumnos, más fiable que las habituales fotocopias. Conociendo, por otra parte, el interés de artistas, investigadores y allegados al arte que asistían a mis clases, pensé también que una publicación de ese tipo podría traer ventajas para un público más vasto, permitiendo el acercamiento sistemático a una disciplina que indudablemente despierta cada vez mayor atención. Asimismo, el análisis de ideas de filósofos de todos los tiempos referidas al arte, tal como se presenta en esta oportunidad, responde a la intención más general de contribuir a un enriquecimiento bibliográfico en lo relativo a la situación problemática del arte actual. Su desdefinición, en efecto, requiere necesariamente del auxilio de la filosofía.

Temas y autores no han sido elegidos caprichosamente, sino con la finalidad de brindar una visión abarcativa de las principales ideas estéticas desarrolladas a lo largo de la historia de la filosofía. Aunque no falten en este libro las apreciaciones personales, no tiene la pretensión de originalidad propia de un ensayo. Pensado inicialmente como un manual, compendio o "libro de texto", teje una trama abierta y exige no ser asumido pasivamente. Es, en primera instancia, un *texto de apoyo* para quienes deseen iniciarse o profundizar la investigación sobre el arte ejerciendo, creativamente, su propia libertad interpretativa frente a las obras. Su viso particular estriba en la constante referencia a las obras de arte —en "bajar" conceptos a ejemplos concretos, principalmente contemporáneos— como también en el enfoque de los temas desde la perspectiva del presente, tal como ingresan en el debate actual. Se podrá ver así cómo algunos temas del pasado resurgen en la actualidad mientras que otros quedan limitados a su innegable valor histórico, circunscriptos a problemáticas temporales específicas.

En relación con lo que acabamos de señalar, nuestro derrotero será doble:

analítico e instrumental. Se trata, por una parte, de analizar temas fundamentales de la Estética filosófica, de encontrar principios y fundamentos, de exponer problemas principales, como los referidos a la autonomía del arte o a su justificación. Por otra parte, se intenta encontrar conceptos *metodológicos*, instrumentos teóricos que abran caminos para una mejor lectura de las obras. De este modo, se da cabida a una Estética de "alto vuelo" y a una Estética "desde abajo", confrontada con las obras. Esta doble perspectiva hizo que, al pensar en una publicación, consideráramos imprescindible incorporar imágenes en el texto, las que fueron especialmente elegidas en su función clarificadora, y en cuyo análisis seguramente se podrá advertir mi trayectoria como crítica de arte, que he desarrollado en paralelo a la investigación. Igualmente, tuvimos en cuenta la dificultad en el acceso a las fuentes bibliográficas y la importancia de poner al lector en contacto directo con éstas, por lo cual se han reproducido párrafos clave de autores fundamentales al final de cada capítulo. No está de más insistir en que es la lectura directa de los grandes filósofos la que da las mejores enseñanzas, por lo que el acceso a las fuentes, además de recomendado, es insustituible.

Nuestro recorrido, en general histórico, acepta la variante del ordenamiento problemático en el capítulo dedicado a la creatividad, tema de particular complejidad dentro de la Estética que invitaba a un tratamiento puntual y a la inclusión no sólo de filósofos sino de psicólogos, escritores y teóricos.

Avanzaremos en la disciplina Estética partiendo de los primeros filósofos griegos hasta llegar a los contemporáneos. Nos concentraremos en la *cuestión* del arte, tomando la palabra "cuestión" no sólo en el sentido de "asunto" o "tema" sino, principalmente, en el sentido de pregunta. La pregunta por el ser del arte, que preocupó a filósofos de todos los tiempos, se convierte hoy en centro de una discusión más general, agudizada por los profundos cambios que se introducen en el siglo XX, principalmente por los que llevan a su *estado conceptual.* Las respuestas que sigan a las preguntas que el arte plantea no podrán ser nunca concluyentes sino argumentativas, polémicas, más aun cuando, como hoy, se extiende una estética "del límite" o de "la incertidumbre".

¿Qué es arte a partir de un *estado conceptual* que viene a sumarse al tradicional *estado sensible*?, ¿qué es experiencia estética?, ¿bajo qué condiciones se da ésta en la sociedad del consumo generalizado?, ¿qué significa "muerte del arte"?, son todas preguntas que requieren, indudablemente, de un esfuerzo de profundización teórica y de instrumentos idóneos; hay que *trabajar* con ellos para que poco a poco la obra vaya develando sus enigmas.

Al comenzar el dictado de mis clases de Estética suelo advertir a los alumnos que el camino a recorrer será arduo y laborioso, considerando la cantidad de temas a tratar en el corto período de un cuatrimestre. Pero aclaro al mismo tiempo que abrigo la esperanza de que ese recorrido sea gratificante, sobre todo en la medida en que, incorporando nuevas ideas, cada uno pueda lograr una lectura más profunda de las obras de arte. La misma advertencia podría ser hecha hoy al lector, junto a la misma esperanza de gratificación, con lo cual el esfuerzo quedaría finalmente compensado.

No me queda sino agradecer a los docentes de la cátedra de Estética —Graciela Sarti, Graciela de los Reyes, Inés Buchar, Mercedes Casanegra, Vilko Gal, Cristina Ares, Cecilia Fiel, Betina Bandieri y Oscar de Gyldenfeld— por la confianza que pude depositar en ellos y por el fructífero intercambio de ideas que mantuvimos. Considero que sin sus aportes como investigadores y docentes, este trabajo no hubiera podido concretarse tal como se presenta hoy. También agradezco a los numerosos alumnos que asistieron a mis clases teóricas y que con su estimulante presencia me permitieron medir, en una especie de *laboratorio* personal, la "juventud" y el interés de los temas tratados tanto como su capacidad polémica.

Manifiesto igualmente mi agradecimiento a los artistas que contribuyeron a hacer más amena la lectura de los textos, aportando imágenes de sus obras. Asimismo, debo reconocer la aptitud de María Natacha Koss y Sebastián Hilbrand, quienes tuvieron a su cargo tareas de corrección y la confección de los índices, y la *e*-destreza (destreza electrónica) de mi hijo Andrés Fayó, quien facilitó en todo momento mi trabajo con la computadora.

Cabe un agradecimiento muy especial a Marta Auguste por sus brillantes sugerencias, y a Cecilia Fiel por su eficiente colaboración en las diferentes etapas de corrección y edición de este libro. El estímulo que recibí de ellas hizo que este proyecto no quedara estancado o se prolongara interminablemente.

Finalmente, vaya mi reconocimiento a Guillermo Whitelow, quien me precedió en la cátedra, y a Jean Cassou, Mario A. Presas y José Jiménez, quienes creyeron en proyectos anteriores míos, los que de alguna manera dieron pie a éste.

E. O.

Abril de 2005.

CAPÍTULO I

APROXIMACIÓN A LA ESTÉTICA

¿Qué significa el término *Estética*? ¿En qué se distingue la Estética de las teorías del arte? ¿Cuál es su objeto? ¿Qué es "experiencia estética"? ¿Qué papel desempeña el concepto en un tipo de experiencia tradicionalmente fundada en la sensación? Son todas cuestiones fundamentales, tan importantes como complejas, que vuelven imprescindible un ajuste lexical. Sucede que, en más de una oportunidad, creemos estar ante posturas irreconciliables, pero sólo lo son en cuanto designan con un mismo término a realidades diferentes o, a la inversa, en cuanto se nombra al mismo asunto con palabras distintas.

1. El término Estética

En el primer tomo de su obra dedicada a Nietzsche, "La voluntad de poder como arte", Heidegger dice que la "Estética" es el "saber acerca del comportamiento humano sensible (*sinnlichen*) relativo a las sensaciones (*Empfindung*) y a los sentimientos (*Gefühl*), y de aquello que lo determina.[1]

La etimología nos informa que "estético" procede del griego *aistêtikos* (de *aisthesis* = sensación, sensibilidad). Podríamos afirmar que la Estética, *aistêtiké epistéme*, cubre el vasto campo de la representación sensible de la experiencia humana. En este sentido, y recordando el título del libro de José Jiménez, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, asumiremos como presupuesto central el carácter antropológico de la dimensión estética.[2] A través de la representación sensible, el ser humano tiene una imagen de sí, toma conciencia de sí: *se ve*.

Debemos aclarar que la Estética no estudia todo tipo de representación sensible de la experiencia humana sino aquella que la obra de arte concreta. Si bien, junto al arte, la belleza ha constituido históricamente el objeto de la Estética, es indudable que hoy es aquél, y no ésta, el que delimita el campo de la disciplina. La belleza ha perdido el rol protagónico que tuvo en otros momentos, eclipsada en los últimos tiempos por el impacto del cambio ope-

rado en las obras de arte, principalmente en las de tipo conceptual. Como consecuencia de estos cambios, el término *Estética* resulta hoy poco adecuado. En muchos de los nuevos productos artísticos la *sensación* ha dejado de ser el principal cauce de una experiencia que, ante todo, echa raíces en el *concepto*.

La preeminencia del concepto hace que la visión directa de la obra no nos ponga en mejores condiciones, para captar su significado, que la información sobre la misma brindada por la prensa o la historia del arte. Más aún, aquellos que se detienen a contemplar obras de tipo conceptual prestando atención a todos sus detalles "sensibles", no la estarían apreciando en forma correcta, como observa Gérard Genette (1930).[3] No sucede lo mismo, claro está, con la obra aurática (Benjamin) tradicional, tal *La Gioconda* de Leonardo da Vinci o los *Girasoles* de Van Gogh, investidas de ese "admirable temblor del tiempo" del que habló Gaëtan Picon.[4] En estos casos, ninguna información, por más exhaustiva que ella sea, o ninguna ilustración, por más exacta que fuere, podría suplantar a la percepción directa del original. Nada reemplaza nuestro estar-allí, nuestra situación de testigo irreemplazable de ese ser único que es la obra de arte.

El ejemplo elegido por Genette es la *Invisible Sculpture* (1967) de Claes Oldenburg, una cavidad del tamaño de una tumba públicamente excavada y enseguida rellenada en el Central Park de Nueva York, detrás del Metropolitan Museum.[5] La misma indiferencia perceptiva puede ser encontrada en el *Secador de botellas* (1914) de Marcel Duchamp o en las *Cajas de jabón Brillo* (1964) de Andy Warhol. Para llenar los "blancos" de significado de estas obras, el aspecto conceptual de éstas, y no ya el sensible, resulta preeminente.

Puesto que la recepción de algunos fenómenos estéticos exceden el ámbito de lo sensible en favor del concepto, deberíamos definir a la Estética como disciplina que estudia la *experiencia estética* no partiendo necesariamente de la sensación, como dicta la etimología.

Para superar los inconvenientes que suscita el término Estética, la expresión "filosofía del arte" podría resultar más adecuada. Pero, como advirtiera Hegel, el término Estética sigue siendo aceptado —lo haremos nosotros también— en virtud de su uso generalizado. Otros términos, dice el filósofo, podrían haber sustituido al nombre Estética, por ejemplo "callístico" (de *kalos* = belleza), pero "también éste se muestra insuficiente pues la ciencia que proponemos considera, no lo bello en general, sino puramente lo bello del *arte*".[6] Hegel se conforma entonces con el término Estética dado que, "se ha incorporado de tal modo al lenguaje común que, como nombre, puede conservarse. No obstante, la expresión apropiada para nuestra ciencia es 'filosofía del arte' y, más determinadamente, 'filosofía del arte bello' ".[7]

Hegel no sólo fue uno de los primeros en reparar en la inadecuación del nombre Estética. Fue también, lo que no es casual, uno de los primeros en notar los importantes cambios que se estaban produciendo en el arte de su tiempo, que le hicieron pensar en el "carácter de pasado del arte" o en "muerte del arte", como se suele traducir de modo no textual. Advirtió, en su época, la existencia de obras de arte que apelaban más al pensamiento que a las sensaciones,

que invitaban más "a la consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte de nuevo, sino de conocer científicamente qué es el arte".[8] Esas obras que requerían de una "consideración pensante" nos acercan, sin duda, a requerimientos del arte conceptual del siglo XX.

2. Nacimiento y desarrollo de la Estética

Existen obras de arte desde épocas remotas, sin embargo, la Estética como disciplina autónoma tiene una historia relativamente corta. En la Antigüedad y en la Edad Media hubo reflexiones sobre la belleza y el arte, pero no existió en rigor una Estética. Esas reflexiones derivaban del tronco de un sistema filosófico y tenían un carácter marcadamente metafísico. Así, la referencia platónica al arte es fruto de su metafísica, fundada en una bipartición del mundo (mundo de las Ideas y mundo sensible). Diferente del mundo de las Ideas —verdadero, inteligible, inmutable— el mundo sensible es una copia o imitación de aquél. A ese mundo ilusorio y cambiante pertenece la obra de arte.

Si la Estética es una disciplina filosófica autónoma deberá tener un objeto propio y atenerse a las modalidades de la filosofía, es decir que atenderá a principios, causas, fundamentos. Buscará el *ser* (lo que hace que los entes sean) de ese ente sensible que llamamos "arte" o de esa cualidad que designamos como "belleza".

Un producto de la Ilustración

Diferente de la Ética que nació tempranamente con Aristóteles,[9] la Estética es una disciplina poco más que bicentenaria. Surge como disciplina "en el período que va del Renacimiento a la Ilustración",[10] afirma David Sobrevilla. Sin embargo, es frecuente considerar que comienza de un modo formal con Alexander Baumgarten. Su "partida de nacimiento" dice que él es su padre y que nace en 1750, cuando el filósofo inicia la publicación de su *Aesthetica* en latín.[11] Se suele aceptar asimismo que el estatuto definitivo de autonomía de la Estética se da al ser incorporada en la segunda edición de la *Enciclopedia* (1778) por Diderot. Pero, sin olvidar aportes de filósofos como Addison, Hume o Burke, será Kant quien fije de modo concluyente ese estatuto, al separar a la nueva disciplina de las esferas del conocimiento (científico) y de la moral, dominios hasta entonces indistintos y que aún hoy pueden llegar a confundirse.

El nacimiento de la Estética en el siglo XVIII constituye un acontecimiento mayor en la historia del pensamiento occidental. Su nacimiento es consecuente con el lugar de privilegio que adquiere el hombre autónomo y sus experiencias. Es entonces cuando el hombre deviene sujeto. No podríamos hablar de sujeto en el mundo medieval, donde el hombre es *creatura* y ocupa su lugar en la jerarquía de los entes creados por Dios.

La Estética es, indiscutiblemente, *marca* de Modernidad, de ese momento de la historia que inaugura el principio de la subjetividad. Observemos que si la Ilustración (sinónimo de *Lumières, Aufklärung, Enlightment*) constituye un hito decisivo en la consolidación de la Estética no es sólo porque presenta categorías nuevas sino por el modo en que se articulan las ideas en torno del hombre como centro, como lugar de decisión. A partir de entonces, *yo mismo y mis estados* son lo primero, lo digno de atención.

La Estética tendrá, en tiempos de la Ilustración, el raro privilegio de ser "la disciplina filosófica de moda".[12] Lo explica Marchán Fiz recordando no sólo nombres de filósofos de distintas nacionalidades sino también diccionarios, enciclopedias y revistas dedicadas a cuestiones estéticas, como *The Spectator* o *The Guardian*. Sumado todo esto a las muestras en salones y museos y al debate crítico, se propició el surgimiento de lo que desde entonces conocemos como "opinión pública", una de las grandes conquistas ilustradas. Joseph Addison, autor de *Los placeres de la imaginación* (1724), dice en el Nº 10 de la revista *The Spectator* (12/3/1711):

> Se ha dicho de Sócrates que bajó la filosofía del cielo para que habitara entre los hombres; yo ambiciono que se diga que he sacado a la filosofía de las estanterías y de las bibliotecas, de los colegios y facultades para que resida en las reuniones, clubes, mesas de té y cafés.

En el proceso de nacimiento de la Estética serán determinantes la categoría renacentista de *autor*, como individuo creador (comparado a veces con Dios), y la del siglo XVIII de individuo genial. Coincide ese nacimiento con una nueva manera de ver el arte, separado de las artes útiles o artesanas, que comienza a notarse en el Renacimiento y se concreta en la Ilustración. Es evidente entonces que la Estética autónoma, consecuencia de un arte autónomo, no surge de un día para el otro por obra de Baumgarten sino que recorre un largo camino que se inicia en el 1400, cuando el concepto de arte adoptó el tono que para nosotros le es propio y la obra comenzó a existir por sí misma.

La estética como disciplina autónoma es la consecuencia teórica del avance de un arte autónomo, desligado tanto de la utilidad como de la función educativa o religiosa. En la Edad Media lo que llamamos "arte" no era sentido como algo separado de la religión. Pinturas murales, esculturas, retablos, mosaicos, vitrales conformaban una suerte de *Biblia pauperum*, de biblia para los pobres, para aquellos que no tenían acceso a las Sagradas Escrituras porque no sabían latín.

Pero llegó un momento en el que el arte no quiso ser más que arte. A partir de entonces, el artista deja de ser artesano o trabajador manual y comienza a trabajar independientemente; sus trabajos dejan de ser valorados cuantitativamente (por la cantidad de horas de trabajo puestos en ellos) y pasan a ser valorados cualitativamente, por llevar la firma de quien los hizo. Así, comenzará a imponerse en el *Quattrocento* un modo de circulación "capitalista". Los precios de las obras aumentan considerablemente según el renombre del autor. Es el caso de Filippino Lippi (1457-1505) que logró una gran fortuna por sus frescos para la iglesia de Minerva en Roma, mientras que su padre, Filippo Lippi

(1406-1469) vivió en la indigencia al punto que, según se cuenta, ni siquiera podía comprarse un par de medias.

Paralelamente, se desarrolla un nuevo mecanismo productivo. La obra ya no procede de la intervención divina ni es sólo reflejo de lo divino. Se requiere, por lo tanto, de un nuevo tipo de artista interesado en todo tipo de saber. El paradigma de artista "humanista" es Leonardo con su divisa: "creo en la experimentación más que en la palabra". La *auctoritas*, la regla o el mandato cede paso a la elección —subjetiva— del artista, como lo muestra *El bautismo de Cristo* (1445) de Piero della Francesca. El paisaje del fondo no es ninguna zona cercana al río Jordán, sino que el artista elige reemplazarlo por el pueblo del norte de Italia donde él mismo nació.*

Consecuencia del cauce cada vez más individual del arte será la necesidad de su justificación. Un arte des-socializado es un arte que no está en comunidad sino que busca su comunidad. El artista se transforma entonces en un ser desarraigado y, como afirma Gadamer, ve confirmada en su propio destino bohemio "la vieja reputación de vagabundos de los antiguos juglares".[13]

Es a partir del Renacimiento cuando el artista comienza a producir, no para la comunidad, sino para el cliente individual. Ahora son los príncipes, prelados, aristócratas, burgueses adinerados los nuevos comitentes que reemplazan a la Iglesia o al Estado.

Ahora bien, ¿qué relación guarda el nacimiento de la Estética con los ideales del Iluminismo? La educación, el desarrollo plural del individuo, fueron principales ideales de esa época dinámica de la historia, guiada por la razón que *ilumina* y el principio de libertad. Sostiene Marchán Fiz que, en ese contexto, "no sería exagerado aventurar que el pensamiento ilustrado culmina con la Estética".[14] En efecto, la Estética participa de la utopía ilustrada de una praxis que, guiada por la razón, permite al hombre alcanzar la completa felicidad. Se le encomendará la educación del gusto, la armonización de las fuerzas de la naturaleza y del instinto con las leyes de la razón.

> La estética ambiciona también la utopía de un estado de felicidad en el cual la "cabeza" y el corazón se reconcilian en una paz sublime e inalterable.[15]

En la estética inglesa de principios de siglo XVIII, se habla del *felix aestheticus*, el hombre estético feliz. Esta infiltración utópica seguirá viva en toda la Estética de la modernidad. Observemos que el nuevo sujeto burgués, autónomo, producto social de la Ilustración, será el principal destinatario de esta utopía de felicidad. Y no podremos entender el nuevo ideal ilustrado si no tenemos en cuenta el protagonismo y ascenso de la burguesía autosuficiente, defensora de la propiedad privada y del "ser dueño de sí".

En cuanto a la libertad del artista —ligada a la idea de progreso, síntoma inequívoco de lo moderno— se vería expuesta en la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes* (Querella de antiguos y modernos), que marca la transi-

* Véase la figura 28.

ción de la doctrina clásica a una posición de mayor apertura que se desarrollaría en el siglo XVIII. Los "antiguos" estaban representados por La Bruyère, Racine, Boileau, Bossuet y los "modernos" por los hermanos Claude y Charles Perrault, Fontenelle, H. de la Motte, entre otros. Los "modernos" ponían en tela de juicio, más que al arte clásico, al modelo clásico que necesariamente debía ser imitado y "admirado".

"La bella Antigüedad fue siempre venerable; / pero no creo en absoluto que ella sea admirable. Veo a los antiguos, sin doblar las rodillas; / Son grandes, es cierto, pero hombres como nosotros". Así comienza el poema de Charles Perrault, declamado por él mismo en una solemne sesión de la Academia Francesa de 1687. Se abría el debate sobre la construcción de lo moderno. Había comenzado la *querelle*. Boileau se levantaría indignado de la sesión.

La estética de la Ilustración se consolida a medida que se manifiestan las flaquezas de la *doctrine classique*. Sus impulsores defienden la libertad creadora del artista más allá de los cánones tradicionales. Y si en el neoclasicismo se volvió a parámetros del arte griego y romano —para dejar atrás la exuberancia y voluptuosidad del rococó— no por eso se dejaron de lado contenidos particulares de la época. Contamos con el ejemplo de Jacques-Louis David (1748-1825), activo participante en la Revolución Francesa, como miembro de la Convención y del Club de los Jacobinos. En su obra *El juramento de los Horacios* (1784)* toma a esos soldados romanos como modelo de fidelidad a la patria; de este modo hace más vívida su defensa de los valores cívicos en momentos en los que, en su país, se estaba preparando la Revolución (a la que se llegaría seis años después).[16]

A modo de síntesis, presentamos el siguiente esquema con los principales cambios históricos producidos:

	Edad Media	Renacimiento	Ilustración
Fundamento de producción	*Auctoritas*	Experimentación	Autonomía
Artista	Artesano	Genio	Libre
Comitente	Iglesia	Príncipe, prelado, burgués	Burgués
Fin	Enseñanza	Homenaje, recuerdo	Felicidad

La *Aesthetica* de Baumgarten

Ubicamos a Alexander Baumgarten (1714-1762) en la línea del racionalismo (Descartes-Leibniz-Wolff). Como buen racionalista, al igual que su maestro Christian Wolff (1679-1754), se interesa en la clasificación, en la separación de campos de estudio. Distinguirá entonces dos tipos de conocimiento: uno superior (racional) y otro inferior (sensible). Su método es el análisis lógico de raíz leibniziana que aprendió de Wolff.

* Véase la figura 20.

El mérito de la *Aesthetica* (1750-1758) de Baumgarten consiste en definir y fundamentar un campo teórico autónomo conectando ideas de la Ilustración, para lo cual se sirve de las dos guías que reconoce el hombre ilustrado: la razón y la experiencia. Aunque racionalista, Baumgarten dará importancia al conocimiento sensible de las cosas, más allá de datos puramente empíricos o psicológicos.

Al establecer la denominación *Estética*, Baumgarten sanciona la definición de su objeto atendiendo a su etimología: ciencia de la *aisthesis*, del conocimiento sensible. Tempranamente, en una obra de 1735, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*,[17] analizaba de forma provisional la posibilidad de una ciencia de la facultad cognoscitiva inferior. Allí manifestaba:

> Ya los filósofos griegos y los Padres de la Iglesia distinguieron siempre cuidadosamente entre *cosas percibidas y cosas conocidas*, y bien claro aparece que con la denominación de cosas percibidas no hacían equivalentes tan sólo a las cosas sensibles sino que también honraban con este nombre a las cosas separadas de los sentidos, como por ejemplo las imágenes. Por tanto, las *cosas conocidas* lo son por una facultad superior como objeto de la lógica, en tanto que las *cosas percibidas* lo han de ser por una facultad inferior como su objeto o Estética (p. 89).

La gnoseología inferior o Estética es entonces, para Baumgarten, *cognitio sensitiva*, "ciencia del conocimiento sensitivo". Mientras que las cosas *conocidas* lo son por una facultad superior, las cosas *sensitivas* lo son por una facultad inferior (sensible).

Intelectualista, Baumgarten tomó como punto de partida ideas cartesianas elaboradas por Leibniz en sus *Nuevos ensayos* (1701-1704). Separa allí el filósofo las ideas *claras*, *oscuras*, *distintas* y *confusas*.

Idea *clara* es la que distingue a un objeto de otro; *oscura* es la que no lo hace. *Distinta* es la idea que manifiesta las notas del objeto por las que éste se constituye; diferencia al objeto por medio de denominaciones intrínsecas permitiendo conocer su naturaleza íntima. Las ideas *confusas* son las que diferencian al objeto por medio de denominaciones extrínsecas. Una idea puede ser *clara* y no *distinta*, pero no a la inversa. Los juicios que pronunciamos en materia estética son *claros* pero no *distintos*, sino *confusos*, pues si bien permiten reconocer una cosa entre otras, no podemos decir en qué consisten sus diferencias o propiedades. Por ello, los artistas y el público perciben adecuadamente qué obras están bien o mal ejecutadas pero no saben por qué. Recordemos que Descartes había renunciado al proyecto de medir y calcular lo bello.

Acepta Baumgarten que el conocimiento sensitivo se dispone como un *analogon rationis* (análogo de la razón), obteniendo representaciones menos *claras* que las del tipo superior de conocimiento racional.

Al tratar la belleza de lo sensible, considera Baumgarten en su *Aesthetica* que ella consiste en la unidad en la variedad, en la consonancia entre las partes de una obra, lo que no supone que esté dado ningún concepto (cuestión profundamente desarrollada luego por Kant). En el caso de la belleza, lo individual es juzgado "inmanentemente".

Baumgarten expuso diferentes temas relativos a la Estética —imitación, genio, disposición artística, entusiasmo, gusto, emoción estética— pero el interés y la influencia mayor de su pensamiento está en haber dado a la facultad estética, que para muchos no pasaba del dominio de lo sensible cambiante y subjetivo, el valor de conocimiento. Si bien este conocimiento es considerado "inferior", y no rivaliza con el conocimiento de la razón, *claro* y *distinto*, lo importante es que los sentidos y el sentimiento ya no son considerados maestros del error o de la falsedad.

¿Qué tiene la individualidad del arte para reivindicar que ella también es conocimiento, que el "universal", tal como es formulado en las leyes físicas, no es lo único verdadero? Encontrar la respuesta a esta pregunta es tarea principal de la Estética. Allí radica el gran logro de Kant, quien fue más allá del racionalista Baumgarten al demostrar que la validez de la experiencia estética no es meramente subjetiva, sino que supone la posibilidad de aprobación universal.

Hitos en la historia de la Estética

Al señalar, en esta oportunidad, "hitos" en la historia de la Estética tendremos en cuenta, principalmente, a los representantes de la Estética filosófica, prestando especial atención a las "cabezas de serie", es decir, a los autores cuyo pensamiento original ha trascendido y ha sido desarrollado y enriquecido luego por otros.

¿Cuándo empieza la historia de la Estética? Si entendemos el término en su sentido más amplio, que incluye la estética implícita en las obras de arte, entonces la "historia de la estética" se pierde en los tiempos más remotos. Limitaremos el campo de nuestra enumeración cronológica a la historia occidental de la disciplina. Sin duda, en oriente existió no sólo una estética implícita sino otra formulada explícitamente, aunque pertenecía a otro ciclo de evolución histórica.

Dentro del marco occidental distinguiremos tres grandes momentos históricos, correspondientes a la gestación, el nacimiento y el desarrollo de la Estética. Consideramos que en el período de gestación, que comienza con los filósofos presocráticos, más que de Estética, como disciplina autónoma, deberíamos hablar de ideas estéticas; son éstas, como vimos, parte de un sistema filosófico, derivadas de una metafísica o de una ontología.

En relación al comienzo de la Estética, Wladyslaw Tatarkiewicz, en su *Historia de la Estética I. La Estética Antigua*, distingue tres períodos: arcaico, clásico y helenístico. Ubica en el período arcaico a Homero, Hesíodo y los poetas líricos (Solón, Arquíloco, Píndaro, Tucídides, Teognis y Safo). El segundo momento —clásico— nos introduce en la filosofía: desde los presocráticos hasta Aristóteles. Está representado por Pitágoras, Heráclito, Demócrito, Sócrates, los sofistas (Isócrates, Gorgias, Protágoras y Alcidamante de Elaia), además de Platón y Aristóteles. El tercer período es el helenístico, en el que se incluyen los epicúreos, escépticos, estoicos, Cicerón y Plotino, entre otros.

Las dos figuras claves para la Estética en la Edad Media, que va de 476 (caída

del Imperio Romano de Occidente) hasta 1453 (caída de Constantinopla) son San Agustín y Santo Tomás.

La Edad Moderna (desde 1453 hasta 1789) es el momento en que se establece la autonomía del arte, hecho que se relaciona directamente con el nacimiento de la Estética como disciplina. Entre los pensadores más importantes de este significativo momento se encuentra Nicolás de Cusa (1401-1464), autor de un tratado dedicado al problema de lo bello: *Tota Pulchra* (Toda bella, 1457). Sus juicios constituyen un puente entre el Medioevo y la Edad Moderna o, más exactamente, entre el gótico y el Renacimiento.

Entre los humanistas del siglo XV tienen relevancia para la estética: Leone Battista Alberti (1404-1472), autor de *Sobre la pintura* (1435), *Sobre la edificación* (1450-1452) y *Sobre la escultura* (1464) y Marsilio Ficino (1433-1499), el principal filósofo neoplatónico del Renacimiento. Entre las obras que más interesan a la Estética figura su *Comentario al "Banquete" de Platón* (1469), uno de cuyos ejes es la equiparación del artista con Dios, una sólida base para el desarrollo de la idea moderna de artista *creador* y de genio artístico.

En el siglo XVI sobresale el místico León Hebreo, revistiendo también importancia los textos de Leonardo da Vinci (1452-1519), Rafael (1483-1520) y Durero (1471-1528). De Leonardo resaltan su *Tratado de la pintura* y su *Cuaderno de notas*.

En el Renacimiento tardío se publicaron numerosos textos sobre artes plásticas. Entre los más influyentes figura *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores* (1550), de Giorgio Vasari (1511-1574). Aunque el libro parece de orientación biográfica, trata también de la historia de los estilos, centrada en la imitación como eje de una gran narrativa maestra.

Entre las principales obras dedicadas a la arquitectura se encuentran *Reglas de los cinco órdenes de la arquitectura* (1562), de Giacomo Vignola (1507-1573), y *Los cuatro libros de la arquitectura* (1570), de Andrea Palladio (1508-1580).

En el siglo XVII descuella la figura del escritor jesuita Baltazar Gracián (1601-1658), autor de *Agudeza y arte del ingenio* (1648) y *El Criticón* (1656-1657). Gracián es uno de los grandes teóricos de la estética manierista. Influyente ha sido su aporte a la estética al introducir el concepto de ingenio.

Se suele decir que la sensibilidad estética de los filósofos racionalistas fue escasa. Descartes (1596-1650) no pertenece al grupo de los grandes filósofos que —como Platón, Aristóteles, Kant, Hegel o Heidegger— reservaron en sus sistemas un lugar importante para los temas estéticos. Descartes habló de ellos sólo accidentalmente. Pero aun así sus ideas han ejercido influencia, como la de que lo bello posee gran relación con la vista o la de que una percepción es placentera cuando existe una cierta proporción entre el objeto percibido y el sentido percipiente.

En la línea del racionalismo se ubica Nicolas Boileau (1636-1711), quien pretendió haber enseñado, en su *Arte poética* (1674), las reglas de la razón. De fuerte inspiración cartesiana, esta obra muestra sobre todo su famosa fórmula "nada es bello sino lo verdadero".

Entre los filósofos alemanes del siglo XVII que poseen interés para la Estética se encuentra Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716). A pesar de no haber

escrito en particular sobre estética, su concepción del universo está dominada por un punto de vista estético. Sus ideas sobre la belleza, la contemplación y el goce están expuestas en *La Béatitude* (1710-1711) y en la *Monadología* (1714). La "mónada" —que designa a la sustancia simple estrictamente individual— está relacionada con el concepto de forma (en alguna ocasión, Platón llamó "mónada" a las Ideas o Formas).

El siglo de la Ilustración abunda en nombres de autores británicos fundamentales para la Estética, entre ellos, John Locke (1632-1704). Si bien sólo encontraremos en su filosofía empirista algunas consideraciones circunstanciales sobre lo bello y el arte, el vigor de sus ideas resultó determinante en la consideración del fenómeno estético. Otro filósofo de interés es el conde de Shaftesbury (1671-1713), quien anticipa el planteamiento kantiano del desinterés y contribuye a transformar lo sublime, hasta entonces una idea retórica, en una idea estética. La importancia de la imaginación fue desarrollada por Joseph Addison (1672-1719) en sus artículos publicados en el diario *The Spectator.* Al igual que Addison, Francis Hutcheson (1694-1746) transfiere ideas de Locke a los fenómenos estéticos en su obra *Una investigación sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y de la virtud* (1725).

Son de incuestionable valor para el desarrollo de la estética las ideas de David Hume (1711-1776) acerca del gusto —expuestas en "Sobre la norma del gusto"— y las de Edmund Burke (1729-1797) en relación con lo sublime y lo bello. Estas últimas fueron expresamente reconocidas por Kant. También tuvieron una exitosa repercusión en su época la obra de Henry Home, Lord Kames (1696-1762), *Elementos de criticismo* (1762) y el *Ensayo sobre la naturaleza y principios del gusto* (1790), de Archibald Alison (1757-1839), reeditadas ambas en varias oportunidades.

En el pensamiento de lengua francesa se destaca Dennis Diderot (1713-1784) y, en particular, su artículo "Bello" (1751) de la *Enciclopedia.* También el *Tratado sobre lo bello* (1715), de J. P. Crousaz (1663-1748); las *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* (1719), del abate Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742); *Las bellas artes reducidas a un solo principio* (1746), de Charles Batteux (1713-1780). En Italia, el teórico más importante del siglo XVIII fue Giambattista Vico (1668-1744), quien defendió la idea de que la sabiduría de los poetas constituye la primera metafísica de la humanidad, a la que sólo posteriormente reemplaza la metafísica de los filósofos.

En lengua alemana los nombres clave del siglo XVIII son Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) y Emmanuel Kant. También podemos mencionar a Georg Friedrich Meier (1718-1777), Johann Georg Sulzer (1720-1779), Moses Mendelssohn (1729-1789), Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) —autor de *Laoconte. Los límites de la pintura y de la poesía* (1766)—, Johann Georg Hamann (1730-1788), Johann Gottfried Herder (1744-1803), Friedrich Schiller (1759-1805), autor de las célebres *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) y *Calias o de la belleza* (1793).

En la primera mitad del siglo XIX la figura más sobresaliente es la de Georg Wilhelm Hegel (1770-1831) y, en la segunda mitad de ese siglo, la de Friedrich Nietzsche (1844-1900).

Dentro del romanticismo se destacan Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), Friedrich Schlegel (1759-1805), August Schlegel (1767-1845), Friedrich Schelling (1775-1854). Otra figura de interés, dentro de la filosofía poskantiana, es Arthur Schopenhauer (1788-1860).

Hacia fines del siglo XIX sobresale, en los Estados Unidos, George Santayana (1863-1952) con su obra *El sentido de la belleza* (1896) y, en la primera mitad del siglo XX, en Francia, Victor Basch (1863-1944), Henri Focillon (1881-1943), Henri Bergson (1859-1941), Jean Paul Sartre (1905-1980) y Mikel Dufrenne (1910-1995). En Alemania se encuentran Moritz Geiger (1880-1938), Nicolai Hartmann (1882-1950), Emil Utiz (1883-1956) y Ernst Cassirer (1874-1945). Pero los aportes principales, en cuanto a sus influencias, fueron indudablemente el de Martin Heidegger (1889-1976) y el de la Escuela de Frankfurt.

En Italia son figuras clave Benedetto Croce (1866-1952) y Luigi Pareyson (1918-1991); en España, José Ortega y Gasset (1886-1955); en Polonia, Roman Ingarden (1893-1970); en Hungría, Georg Lukács (1885-1971); en los Estados Unidos, John Dewey (1859-1952) y Susanne Langer (1895-1985).

En la segunda mitad del siglo XX sobresalen, entre tantos otros nombres: Hans Robert Jauss, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur, Roland Barthes, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michael Foucault, George Didi-Huberman, Dino Formaggio, Gianni Vattimo, Massimo Cacciari, Mario Perniola, Arthur Danto, George Dickie, Hal Foster, Peter McCormik, José Jiménez, Rafael Argullol, Eugenio Trías, Simón Marchán Fiz, José Luis Molinuevo, Felipe Martínez Marzoa, Valeriano Bozal, David Sobrevilla. En Argentina, no podemos dejar de mencionar los aportes de Luis Juan Guerrero, Emilio Estiú y Mario Presas.

La Estética y otras disciplinas vinculadas

La Estética no es la única disciplina que se ocupa del arte, de la belleza, del artista y del espectador; hay otras disciplinas afines que también lo hacen y con las que a veces ella se confunde. Si la Estética proviene de la filosofía y es metateorética, las teorías del arte provienen de otras disciplinas como el psicoanálisis, la psicología de la percepción, la sociología, la antropología, la historiografía, la lingüística, la semiótica y la hermenéutica, o de escuelas como el estructuralismo y el posestructuralismo. Cada vez más se siente la necesidad —dada la complejidad de un objeto de estudio como el arte— de enfoques interdisciplinarios, que son los que se imponen hoy en gran parte de las investigaciones.

La crítica, que también puede ser objeto de estudio de la Estética, se diferencia de ésta y de las teorías del arte, por ser esencialmente valorativa. El crítico de arte es alguien que pronuncia un juicio reconociendo el valor de una obra. Es intérprete y juez. También, como lo muestra Gaëtan Picon en *El escritor y su sombra,*[18] el artista puede ser crítico de su propia obra.

La palabra "crítica" proviene del griego *krinein* = juzgar. *Kritike téchne* es el arte del enjuiciamiento. Si bien el término *kritikós,* en el sentido de "juez de literatura" aparece ya a finales del siglo IV a.C., la expansión del término se produce en-

tre los siglos XVII-XVIII llegando a comprender tanto la crítica literaria como la crítica en general, en sentido moderno. En el siglo XVIII el término se asienta. La crítica se profesionaliza al tiempo que surge un "público de arte". No sólo es la crítica un género sino también un espacio de opinión. Al estar dirigida a un público no especializado, contribuye a crear un espacio de formación y de discusión, cumpliendo con una función tanto informativa como formativa. Así la encontramos en Diderot —a quien, a partir de 1759, se reconoce como el primer crítico— con sus crónicas de los Salones parisinos. Con él la tarea del *amateur*, del degustador de arte, se institucionaliza, se profesionaliza. Diderot —quien no gustaba del academicismo ni del manierismo— no sólo describía, también enunciaba juicios personales que provocaban reacciones en el espectador. En momentos en que se discutía sobre la importancia del color (Rubens) o de la línea (Poussin), también ingresaban en el debate los comentarios de Diderot sobre Fragonard, su descubrimiento de David o sus preferencias por Greuze, "su" hombre.

Una figura paradigmática de la crítica fue Baudelaire, quien acepta como uno de los criterios relevantes de valoración de la obra, su cualidad de presente. En un momento (1863) en el que la belleza seguía siendo un factor incuestionable de valoración, él señala:

> El placer que obtenemos de la representación del presente deriva, no sólo de la belleza de la que puede estar investida, sino también de su cualidad esencial de presente.[19]

Tal planteamiento no careció de consecuencias teóricas. A partir de Baudelaire se afirma la idea de una crítica de arte como teoría de la actualidad, lo que lleva a comprender que sea él el primer gran crítico y teórico de la modernidad. Asimismo sostenía el poeta francés que la crítica "debe ser entretenida y poética [...] no fría y algebraica que, con el pretexto de explicar todo, no tiene ni odio ni amor, y se desembaraza voluntariamente de todo temperamento".[20] La crítica, agregaba, "debe ser parcial, apasionada, política, es decir hecha desde un punto de vista exclusivo, pero que abra la mayor cantidad de horizontes".[21] Para superar la subjetividad arbitraria de la crítica y abrir un gran número de perspectivas, sería preciso, como sugiere Lucas Fragasso, que ella logre "despejar esa inmensa sombra de sospecha que la acompaña" y que se vuelva "realmente crítica", es decir, que pueda cuestionar sus propios fundamentos y certezas.[22]

Mientras la crítica se refiere a la obra acabada, la poética —programática y operativa— atiende al proceso productivo, a la obra por hacer. "Poética" no es, en este caso, relativo o propio de la poesía; es la reflexión —ampliada a todos los géneros artísticos y ramas del arte— atinente al programa que el artista pone en obra, declarado a veces en un manifiesto o en una preceptiva. Paul Valéry, en su primera clase del Curso de Poética en el Collège de France (1937),[23] aclaraba que él entendía el término como propio del hacer artístico, del *poien*, de "la acción que hace".

El artista necesita de una poética implícita o explícita; puede no tener una idea clara de qué es la belleza o qué es arte, pero su acción requiere de la existencia de una meta, de un ideal, expresado o no, que le permitirá ir recorriendo un camino. Recordemos que la remota raíz de arte en sánscrito es *ar = juntar, componer*. Y a esta raíz remite, precisamente, la palabra poética, centrada en el programa operativo, en el *cómo* del producto.

La Poética puede, en algunos casos, revelar o fijar normas, guías, reglas o procedimientos precisos. Es lo que concreta la *Poética* de Aristóteles, quien indica la existencia de seis partes de la tragedia: argumento o trama (con principio, medio y fin), caracteres éticos, recitado o dicción, ideas, espectáculo y canto. Es también el cometido de Edgar Allan Poe en su *Filosofía de la composición*.

Umberto Eco, atento al concepto de "formatividad"* de su maestro Luigi Pareyson, sostiene que debe entenderse el término poética "no como un sistema de reglas constreñidoras (*Ars Poetica* como norma absoluta), sino como el programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de la obra a realizar como lo entiende explícita o implícitamente el artista".[24] El hacer que a la vez que hace inventa el modo de hacer, es el que en la teoría de Pareyson corresponde al concepto de "formatividad".

La poética no atiende al ser más general del arte (objeto de la Estética), ya que lo legítimo como programa de una determinada escuela o tendencia se vuelve impracticable si se pretende imponerlo como programa general del arte. En otras palabras, la poética posee límites estilísticos e históricos; está sujeta a gustos particulares e ideas dominantes en épocas determinadas.

Se puede observar que existe un menor número de poéticas de las artes visuales que poéticas literarias, aun cuando pintores y escultores nos han dejado importantes documentos —desde manifiestos o preceptivas hasta reflexiones más o menos formales— particularmente útiles a la hora de reconstruir los respectivos programas operativos. De no existir estos documentos, el investigador deberá analizar las estructuras de la obra, de modo que, por el modo en que está hecha, pueda deducirse cómo quería hacerse.

3. Experiencia estética: perceptos y afectos

La experiencia estética, en el sentido de *aisthesis*, encuentra una brillante exposición en *Qué es la filosofía* (*QF*),[25] de Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992). Se explica allí, a través del concepto de "bloque de sensaciones", que el arte es lo único que permanece, lo único que no es superado o reemplazado por nuevas ideas o productos, como ocurre en el campo del conocimiento científico o de la tecnología:

> El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva [...]. El arte no conserva del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure... lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es *un bloque*

* El concepto de "formatividad", en Luigi Pareyson, refiere al proceso de producción de la obra de arte en la que actúa la "forma formante". Al final del proceso, ésta pasará a ser "forma formada".

> *de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos* [...] la preparación de la tela, el trazo de pelo del pincel son evidentemente parte de la sensación [...]. Pero lo que se conserva no es el material, que constituye la condición del hecho... lo que se conserva en sí es el percepto o el afecto (*QF*, p. 164).

La materia puede envejecer pero la obra como percepto sigue siempre joven. Como observa Vattimo, la obra de arte es el único tipo de artefacto que registra el envejecimiento como un hecho positivo, "que se inserta activamente en la determinación de nuevas posibilidades de sentido".[26]

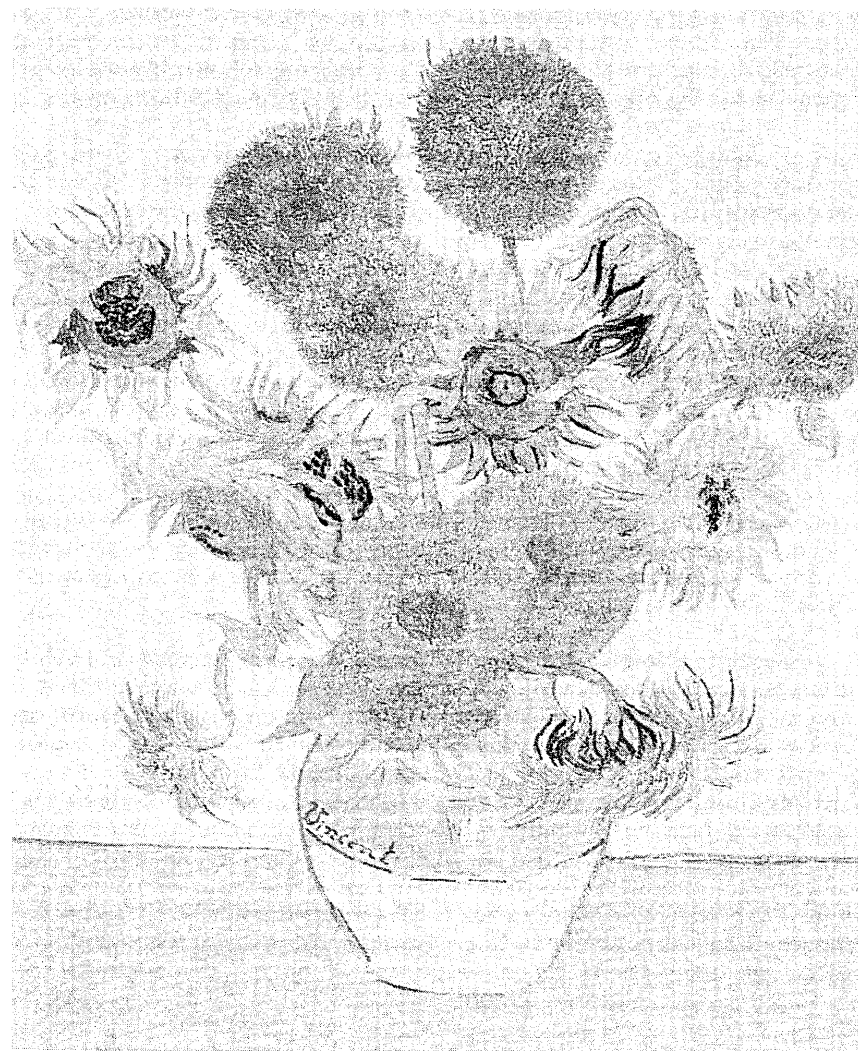
Lo que se conserva de la obra, lo que hace a su eterna vigencia, no es su materia, a pesar de que ella constituye la condición del hecho. Lo que se conserva es el percepto y el afecto. Ahora bien, ¿qué es exactamente percepto? El arte, de acuerdo a Deleuze y Guattari, tiene por finalidad "arrancar" el percepto de las percepciones del objeto, así como también "arrancar" el afecto de las afecciones.

Recordemos que la percepción es un mecanismo psicofísico; es el resultado de la impresión de un estímulo sobre un órgano; el percepto, en cambio, es algo más abarcativo y complejo. Es todo lo que está en la percepción actual y también antes de ella, aunque no se reduce o se explica por la memoria, si bien ésta no deja de intervenir. Es un "vibrar la sensación". Es, sobre todo, enigma.

> El percepto es el paisaje antes del hombre, en la ausencia del hombre... Es el enigma (que se ha comentado a menudo) de Cézanne, "el hombre ausente, pero por completo en el paisaje" (*QF*, p. 170).

El hombre ausente pero todo entero —podríamos agregar, para retomar otro ejemplo de los filósofos franceses— en los girasoles de Vincent van Gogh (1853-1890). Los girasoles han sido cortados de la planta y parecen vivos como si estuvieran aún en ella. Pero van camino hacia la muerte. Los tallos se curvan y luchan por mantenerse erguidos, firmes. Es la misma lucha entre la vida y la muerte que pueden experimentar los humanos. El mayor enigma de los famosos girasoles de Van Gogh está, precisamente, en su apelación a lo humano estando ausente la imagen del hombre. Podríamos decir entonces, parafraseando a Cézanne, "el hombre ausente, pero por completo en los girasoles de Van Gogh". Algo semejante podríamos decir de una obra abstracta como el *Acromo* de Ives Klein. El azul (azul Klein) es el soporte de intuiciones no clasificables en fórmulas, vehículo de grandes emociones, imagen cósmica e íntima al mismo tiempo.

En el percepto se logra una "fusión de horizontes" (Jauss). Así, el horizonte de Van Gogh se fusiona con nuestro propio horizonte del presente. Esto es lo que hace que la obra se conserve a lo largo del tiempo, porque vendrán otros espectadores que seguirán fusionando sus horizontes con los de Van Gogh. Participar de ese minuto que captó Cézanne, Van Gogh o Klein es *volverse* ese minuto. Nos *volvemos* paisajes, girasoles, azules.

> "Está pasando un minuto en el mundo", no lo conservaremos sin "volvernos él mismo", dice Cézanne. No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo (*QF*, pp. 170-171).

1. Vincent van Gogh. *Girasoles*, óleo sobre tela, 92,1 x 73, 1888. National Gallery, Londres.

Los artistas, aquellos que conservan ese minuto que está pasando en el mundo, tienen algo en común con los filósofos: una salud endeble provocada por las "enfermedades de vivencia". Ellos han visto en la vida algo demasiado grande para cualquiera, demasiado grande para ellos, y que los ha marcado discretamente con el sello de la muerte. Pero este algo también es la fuente o el soplo que los hace vivir a través de las enfermedades de vivencia (lo que Nietzsche llama salud). "Algún día tal vez se sabrá que no había arte sino sólo medicina..." (*QF*, 174).

No supera menos el afecto a las afecciones que lo que el percepto supera a las percepciones. El afecto no es sólo un estado vivido, no es sentir una emoción particular (de alegría, de pena, de miedo). Es más que eso. Es sentir que la obra nos apela profundamente. Es sentirnos *afectados* por ella. Y cuando algo nos afecta, nos detenemos, cortamos el ajetreo cotidiano para ver algo que hasta entonces no habíamos visto.

Afectados, llegamos a ser uno con la obra, abandonamos el principio apolíneo de individuación y activamos el principio dionisíaco de pérdida de los límites sujeto-objeto. No sólo las artes plásticas, claro está, procuran este tipo de experiencia. También lo hace la música, la danza, la poesía. Tomemos como ejemplo la poderosa sucesión de imágenes de Georg Trakl, un escritor admirado por Heidegger, en *La tristeza*:

> Poderosa eres, oscura boca / en el interior, por nubes de otoño / conformada figura, en áurea calma del atardecer; / un verdoso torrente crepuscular / en territorio de sombras / de tronchados pinos; una aldea, / que en pardas imágenes piadosamente muere.[27]

No obstante el interés de la idea de "bloque de sensaciones", es indudable que ella no alcanza a explicar toda la experiencia estética. Se aplicaría a la obra "contemplativa" pero no a la obra conceptual, muy próxima a la filosofía, según consideran Deleuze y Guattari. Ellos definen al filósofo como el "amigo del concepto"; en este sentido, el arte conceptual sería una tentativa de acercar el arte a la filosofía. Pero es preciso notar que este acercamiento no supone sustitución total de la sensación por el concepto porque también el arte conceptual trabaja con sensaciones, "para que todo adquiera un valor de sensación reproducible al infinito" (*QF*, 200). Sucede que en el conceptualismo (al menos semiótico) todo tiende a la información, a la presentación de "casos" reproducibles, como sucede en la célebre *Una y tres sillas* (1965), de Joseph Kosuth.*

Al acercarse a la filosofía, el arte se vuelve para muchos de muy difícil lectura. Hace falta una teoría estética, conocimientos de historia del arte y de filosofía, un acercamiento al "mundo del arte". La obra se presenta como problema a resolver: lo que estamos viendo, ¿es o no es obra de arte? De este modo, el receptor se convierte en "responsable" de una definición. Ya Duchamp decía: "Son los espectadores quienes hacen la obra de arte".

Superada la esfera de la *aisthesis* por la pregunta sobre el arte, podemos preguntar: ¿Qué queda del placer estético? Disfrutaremos en la medida en que podamos ir resolviendo los problemas que la obra plantea, cuando logremos entender por qué un simple secador de botellas o una simple caja de jabón son *también* obras de arte. Fue Hans Robert Jauss uno de los primeros en insistir en que hoy el placer estético se ha convertido en teórico.[28]

* Véase la figura 5.

Incuestionablemente, los ejemplos de arte de los últimos tiempos nos muestran que la experiencia estética resulta, cada vez más, una experiencia investigativa y, cada vez menos, una experiencia contemplativa, como la que defiende Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar*. No hay ya arte "reposante como un buen sillón" (Matisse). La obra no conserva el ánimo en tranquila contemplación, por el contrario, sacude al espectador, lo desafía, lo incomoda. Un placer reflexivo —un "placer que entiende" o un "entendimiento que disfruta"— reemplaza entonces al tranquilo placer contemplativo kantiano.

En síntesis, el arte de hoy requiere de nuevas competencias que hagan entender, por ejemplo, que lo banal, lo frívolo o lo *kitsch* no ocupan caprichosamente el sitio de lo trascendente, que esa ocupación de lugar no es arbitraria sino estratégica. Es preciso "perfeccionar" las primeras impresiones para poder participar de un nuevo tipo de goce estético *teórico*. Explicando su demora en Roma y en sus obras artísticas, decía Goethe, "el placer de la primera impresión es incompleto, sólo después de examinada detenidamente y haber sido estudiada poco a poco la obra entera, el goce alcanza su plenitud". Por eso aconsejaba, ante todo, observar, observar, observar y no abandonarse a la violencia de la primera impresión. Ésta es la razón por la cual concluye: "Ahora más que gozar, estudio".

4. El ojo crítico

Hoy diríamos, con Guido Ballo,[29] que la apreciación estética requiere de un *occhio critico* (ojo crítico). En *Occhio critico (OC)*,[30] él describe distintas reacciones frente a las obras de arte, pero no incluye la reacción frente a la obra conceptual, puesto que el libro, publicado en 1966, coincide con la aparición de la tendencia. Hoy el *ojo crítico* requeriría de mayor formación teórica para la mayor exigencia de ese tipo de obras. Por otra parte, las apreciaciones de Ballo están, por lo general, demasiado sujetas a lo estilístico y formal, cuando bien sabemos que estos aspectos no son los únicos que merecen atención.

Ballo produce un desplazamiento sinecdótico: transforma a los receptores en "ojos" y así distingue entre un *ojo crítico*, un *ojo común*, *un ojo snob* y un *ojo absolutista*. El *ojo común* es el que se guía por la costumbre, por lo que ve en reproducciones de almanaque, por lo convencional, lo tradicional. Le importa identificar el motivo, sentir la belleza (de origen neoclásica), advertir la verosimilitud, el efecto patético, la habilidad manual. Es el ojo del gran público, del que dice no entender de pintura, poesía o música pero, apenas entra en confianza, defiende con obstinación su punto de vista. Es un ojo dogmático, que gusta de la imitación y que se siente engañado y tomado en broma cuando se enfrenta a las novedades del arte.

Compara el crítico italiano al *ojo común* con el de un hombre que vive en un valle y, aunque sepa que existen otros lugares, restringe todo el mundo a ese lugar; olvida o ignora que fuera de él "se hablan lenguas diversas" (*OC*, p. 38). Los comentarios del *ojo común*, de acuerdo al registro que Ballo llevó a cabo en museos, serían de este tenor: "Mi hijo lo hace mejor", "Se parece a una postal", "Parece de carne", "El arte es divino", "La naturaleza es la única maestra del arte", "Cuando se es genio no se necesita de maestros", "Caravaggio, el pintor maldito", "Rafael, el pintor de la belleza sublime", "Leonardo, genio universal", "Modigliani, el pintor de los cuellos largos", "Van Gogh, el pintor de la locura", "Digámoslo claro: Hitler estuvo muy equivocado, pero hizo muy bien en condenar a todos estos horrores que querían ser artísticos"...

¿En qué grupo social se encuentra el *ojo común*? Según Ballo, en la pequeña y rica burguesía y también entre operarios, empleados y todo tipo de profesionales: médicos, abogados, ingenieros, profesores, filósofos, teóricos y críticos que han quedado pegados a viejos prejuicios. Recuerda el caso de Benedetto Croce, quien sostuvo que la obra de Cézanne era una aberración. Su ojo, ni siquiera era absolutista, sino simplemente "común", habituado aún al "naturalismo de la vieja escuela napolitana", acota Ballo con sensibilidad italiana.

Otro ojo adverso es el que Ballo llama *orecchiante* (de *orecchia* = oreja). Es el que habla "de oído" (como el que aprende música sin conocer las reglas). Se le "pega" lo que se hace en el momento, cual si fuera una canción pegadiza:

> Defiende lo que en su momento está en la cresta de la ola, lo que está de moda, y que pronto juzgará con el máximo desprecio cuando pase de moda (*OC*, p. 84).

El ojo *orecchiante* es *snob*, sigue la moda y opina de arte como si realmente supiera. Puede hablar de todo, de arte de vanguardia, de música electrónica, del cine "raro". Es como un actor que recita sin mucho convencimiento. No lee ni estudia en serio porque no siente verdadero amor por el arte ni tiene base cultural, aunque cree ser un iniciado y pertenecer a una *élite*. Si le hacemos alguna pregunta en profundidad (que él evitará hábilmente) nos daremos cuenta que es todo "maquillaje cultural" (*OC*, p. 84). Por lo general, ese *ojo snob* proviene de la pequeña burguesía. Su sentimiento de inferioridad (que adopta un aire de suficiencia del que carece, por lo general, el ojo común) se formó, dice Ballo, "en una infancia carenciada, entre cosas banales, con una aspiración continua y secreta de éxito mundano..." (*OC*, p. 84).

Describe luego Ballo al *ojo absolutista*. No se trata esta vez de un tipo psicológico con complejos sino de un observador polémico que niega todo lo que no entre en su campo de visión. O todo o nada. Gran arte o gran idiotez. Es el ojo que apunta en una sola dirección, por lo cual resulta imposible dialogar con él. Puede encontrarse entre los artistas, para quienes opinar de arte resulta casi un acto de fe. Si son abstractos, gustarán de lo abstracto, si son figurativos, de lo figurativo. Aunque no sería lo deseable, se encuentra a veces también entre los críticos.

El ojo que mejor puede apreciar el arte es el *ojo crítico*. Semejante al ojo clínico del médico, es capaz de detectar en la obra *síntomas* de su tiempo. Descubre que la imitación del modelo es sólo "uno de tantos puntos de vista" (*OC*, p. 116) y observa que si bien la universalidad del arte es absoluta, las raíces son siempre particulares. Dependen éstas de la atmósfera de cada época, de un grado particular de civilización y de la personalidad concreta del artista.

> Requiere conocimiento histórico del ambiente y de la cultura en la que el artista y la obra se han desarrollado... un proceso que no es fácil, en cuanto está abierto a todo (*OC*, p. 104).

El *ojo crítico* es un ojo formado. La dificultad está en que no existen reglas para quien quiera formarse; por eso, además de conocimiento, hacen falta intuición, superación de preconceptos, oportuna puesta en foco del ojo, variación del ángulo de visión para encontrar el más adecuado. "La verdadera crítica es, por lo tanto, conquista" (*OC*, p. 120).

5. Apreciación estética

De acuerdo con su significado etimológico, apreciar (del latín *appretiatio*, de *ad* y *pretium* = precio) es "poner precio o tasa a las cosas vendibles".[31] En sentido figurado es "reconocer y estimar el mérito de las personas o de las cosas" (Diccionario de la Real Academia Española). "Apreciar" puede tener un sentido positivo o neutro; puede significar "juzgar algo como bueno" o "juzgar algo como bueno o malo". En inglés, la palabra toma un sentido positivo, al igual que en italiano, lo cual excluye su uso neutro, que recae en la palabra "evaluación". En francés y en español "apreciar" adopta la forma tanto positiva como negativa.

Ahora bien, ¿quiénes son los que están mejor capacitados para apreciar una obra de arte? ¿Cuáles son las condiciones de una correcta apreciación? Este problema interesó a filósofos de diferentes épocas. Pitágoras encuentra en la concentración la condición propicia a la apreciación estética. Alberti la descubriría en la *lentezza d'animo*, Kant en la contemplación desinteresada, Lipps en la empatía.

Teorías sobre el gusto en el siglo XVIII

Tras siglos de especulación sobre la belleza, otros temas interesarán a los filósofos del siglo XVIII, como el de la valoración estética y el del gusto. Se prestará especial atención no ya a la belleza en sí sino a los *efectos* de la belleza (artística o natural), como también de lo pintoresco y de lo sublime en el espectador. Se analizarán las condiciones espirituales requeridas para que un

sujeto llegue a discernir valores estéticos. Son estas cuestiones las que con mayor determinación marcan la diferencia del siglo XVIII con los anteriores.

Además de Kant, los pensadores que mejor trataron esos temas son los empiristas Hutcheson, Addison, Gerard, Hume y Burke. Continuando con la orientación de Locke, sus reflexiones se caracterizan por la posición psicológica ante los problemas y por la conexión constante entre el esteta y el moralista.

El conde de Shaftesbury (1670-1713), preceptor de Locke, es considerado como el iniciador de las teorías sobre el gusto. Su obra *Características de los hombres, maneras, opiniones y tiempos* (1717) incluía, entre otros trabajos: *Una investigación sobre la virtud y el mérito* (1699), *Carta sobre el entusiasmo* (1708), *Sensus communis* (1709) y *El juicio de Hércules* (1713). Para captar lo bello, sostiene, hace falta un sentido especial, paralelo al sentido moral, que puede desarrollarse con el estudio y el ejercicio. Este sentido hay que adscribirlo al sentimiento. Gracias a él, dice en *Carta sobre el entusiasmo*, nos salvamos de la inseguridad de las opiniones masivas.

Entre los que siguieron el camino lockeano, Francis Hutcheson (1694-1746), sistematizador de las ideas de Shaftesbury, llama a la facultad por la que captamos la belleza: *inner sense*. En su obra *Una investigación sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y de la virtud* (1725) caracteriza a ese sentido interno, intermediario entre la sensibilidad y la racionalidad, como desinteresado, innato, común a la especie humana. Sus consideraciones sobre la validez universal del juicio estético subjetivo que este sentido produce, hacen sentir la importancia de una antinomia que Kant, más adelante, intentará resolver.

Joseph Addison (1672-1719), por su parte, funda el placer estético en la imaginación. En *Los placeres de la imaginación* (1724) considera a esta facultad como un recurso poderoso, intermedio entre la sensibilidad y el entendimiento. La caracteriza el ser libre, el asociar, agrupar y producir imágenes. Las fuentes de los placeres primarios de la imaginación son la visión de lo grandioso (lo sublime), de lo inusual y de lo bello.

También Alexander Gerard (1728-1795) advierte que el gusto nace de las operaciones de la imaginación. Autor de *Ensayo sobre el gusto* (1756), completado por un *Ensayo sobre el genio* (1774), aclara que si bien las operaciones que dependen de la imaginación pueden ser bastante fuertes para formar el gusto, al mismo tiempo carecen de la vivacidad requerida para formar el genio. Por lo tanto, la imaginación crea el gusto y, en un grado superior, el genio.

En Francia, el Barón de Montesquieu (1689-1755) insistirá en el efecto de perplejidad que producen los objetos estéticos. En su *Ensayo sobre el gusto* (1750), se refiere a la sorpresa y al "no sé que" (*je ne sais quoi*). Algunas veces, afirma, "hay en las personas o en las cosas un encanto invisible, una gracia natural que no se ha podido definir, y que ha forzado a denominarla el no sé qué". Apreciar la belleza trae, en consecuencia, una "cierta perplejidad del alma". Por su parte, retomando algunos temas del *Tratado de las pasiones del alma* (II,70), de Descartes, Alexander Baumgarten había definido la admiración que provocan las obras de arte como "una súbita ocupación del alma, por la cual es llevada a una atenta consideración de los objetos, que se ven como "raros y extraordinarios" (*Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, 1735).

De fundamental importancia para el irlandés Edmund Burke (1729-1797) es la diferencia entre la experiencia de lo bello y de lo sublime, elevando a este último de cuestión retórica —como lo encontramos en el Pseudo Longino— a categoría estética. En su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1757) distingue entre el placer, que corresponde a la experiencia de lo bello, y el displacer, que corresponde a la de lo sublime en cuanto pone en juego la autoconservación. Todo lo que de algún modo es terrible y atenta contra la supervivencia fue considerado por Burke un principio de sublimidad. En esto, lo sublime es el contrapunto del mundo seguro de lo bello. Lo sublime tiene relación con lo terrible, lo bello, con lo agradable.[32] Mientras el primero se encuentra en objetos grandes y amenazantes, el segundo se encuentra en los pequeños, delicados, tersos, no angulosos, ni subidos de tono u oscuros.[33] Si el terror es la principal causa de sublimidad, el asombro resulta ser su efecto. Burke define lo sublime como aquel estado del alma "en el que todos sus movimientos se suspenden".[34] La gran paradoja de lo sublime es que, a pesar de ser terrorífico, atrae. Según la expresión acuñada por Berkeley, es un *pleasing horror* (deleitoso horror). Por eso Burke elige, para nombrar la satisfacción en lo sublime *delight*, no *pleasure*. *Delight* es el efecto del cese de la pena o del peligro. Y esto sucede cuando ponemos distancia, cuando el terror no llega a tocarnos de cerca.[35]

La norma del gusto según Hume

Se ha dicho que con el inglés David Hume (1711-1776) la estética empirista presenta la más brillante exposición en torno al problema del gusto. Si bien algunos de sus libros mayores, como el *Tratado sobre la naturaleza humana* (1749), contienen referencias a la estética, su escrito célebre en este ámbito es "Sobre la norma del gusto" (1757). Interesado en describir el "sentimiento apropiado de la belleza", encuentra que lo posee el "delicado de gusto" o el "crítico", aquél capaz de percibir los mínimos detalles de un conjunto. De sus veredictos se deduce una norma del gusto con la cual "pueden ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres".[36] Es esa norma, no *a priori* ni especulativa sino empírica, la que servirá de fundamento a la posición objetivista de Hume. Característica del "delicado de gusto", según él, es su capacidad de apreciar todos los detalles:

> Cuando los órganos de los sentidos son tan sutiles que no permiten que se les escape nada y al mismo tiempo son tan exactos que perciben cada uno de los ingredientes del conjunto, denominamos a esto delicadeza del gusto.[37]

En "Sobre la norma del gusto"[38] Hume se vale de un fragmento de *Don Quijote* en el que se cuenta una anécdota referida a dos parientes de Sancho, reconocidos catadores de vino. En una ocasión debieron opinar acerca de un vino que se suponía excelente. Uno de ellos apuntó que éste hubiera sido óptimo de no haber tenido un ligero sabor a hierro; el otro, agregó que le merecía cierta re-

serva por tener un cierto sabor a cordobán. Ambos fueron ridiculizados por lo que suponía un falso juicio. Sin embargo, una vez vaciada la cuba, se halló en su fondo una vieja llave y, atada a ella, una correa de cuero de cabra. Era lo que daba al vino ese sabor particular, anormal, que los parientes de Sancho, "delicados de gusto", habían descubierto.

Advirtamos que la enorme dificultad que existe en la captación de los detalles de un conjunto se vuelve evidente en el hecho —señalado por George Dickie— de que sólo uno de los parientes de Sancho descubre el sabor del hierro y otro el sabor de cordobán, lo que los convierte en semiexpertos.[39] De todos modos, como señala Gérard Genette, el hecho de detectar el sabor de hierro o de cordobán prueba la precisión del gusto (como capacidad de discernimiento factual) pero no la exactitud de la apreciación estética. Hume estaría confundiendo "hecho" y "valor".[40]

También Hegel cuestiona a Hume por detenerse en la apariencia exterior de la obra, en la serie de sus elementos, en la habilidad de ejecución, en la técnica más o menos elaborada. Son ideas, según Hegel, sacadas de una vieja psicología que olvida la intimidad de la obra, sus sentidos profundos.[41] Hoy se podría cuestionar a Hume por otros motivos: su detallismo sería inaplicable a muchas obras contemporáneas en las que la idea es lo principal y no el objeto percibido. Sin embargo, es preciso hacer justicia a su posición: Hume no es meramente el "filósofo del detalle", como se dijo. Su orientación no es *exclusivamente* detallista; no todo en su teoría puede reducirse a una percepción pormenorizada, al menos si tenemos en cuenta lo que él señala en relación a la importancia de la captación de la totalidad de la obra y de su sentido particular.

> En todas las producciones más nobles de la genialidad humana existe una relación mutua y una correspondencia entre sus partes, y ni la belleza ni la deformidad pueden ser percibidas por aquel cuyo pensamiento no es capaz de aprehender todas estas partes y compararlas entre sí, con el fin de percibir la consistencia y uniformidad del conjunto. Toda obra de arte responde también a un cierto fino propósito para el que está pensado y ha de ser así considerada más o menos perfecta según su grado de adecuación para alcanzar este fin.[42]

Hume abrirá entonces el juego: el crítico competente o el delicado de gusto debe no sólo percibir cada una de las partes de un todo; debe además aprehender la relación entre esas partes, captar la consistencia del conjunto, como también el *sentido* de la obra de arte, hacia dónde ella se dirige respondiendo a un "fino propósito".

En lo que respecta a la posibilidad de lograr una experiencia estética, se pregunta Hume si deriva de un don. Si bien acepta que existen diferencias innatas de sensibilidad, cree en la importancia de la formación. Recordamos aquí un viejo relato, no exento de humor, en el que se cuenta que en una ocasión un terrateniente, a punto de partir de viaje, repartió una suma de dinero idéntica entre sus empleados. Cuando regresó quiso saber qué había hecho cada uno con el dinero. Uno respondió que lo había multiplicado; otro que lo gastó y otro dijo sencillamente, "yo no hice nada, no me animé a tocarlo". Con el don

pasaría algo parecido: están los que no lo tocan, los que lo gastan sin cuidado y aquellos que lo cultivan y enriquecen.

La respuesta de Hume es que el gusto puede ser cultivado. Para perfeccionarlo es importante tener contacto con obras de arte y compararlas entre sí.

> Un hombre que no ha tenido oportunidad de comparar las diferentes clases de belleza está sin duda totalmente descalificado para opinar con respecto a cualquier objeto que se le presente.[43]

El trato con las obras, la comparación de distintas obras entre sí, hacen que un hombre así formado pueda no sólo percibir la obra de arte sino *apreciarla*.

Destaquemos que el gusto no es un rasgo meramente individual, sino colectivo. Al igual que Shaftesbury y Hutcheson, Hume cree en una tendencia del hombre hacia el buen gusto, el cual puede mejorarse por la práctica de un arte particular y, como vimos, por el frecuente trato con objetos bellos y por la comparación entre objetos de diferente calidad. Es necesario, asimismo, estar libre de prejuicios.

Poniendo en conexión al esteta con el moralista, observa Hume que así como existe *delicadeza del gusto*, también existe *delicadeza de la pasión*, relativa a la sensibilidad hacia lo bueno y lo malo de la vida.

> Hay gente que está sujeta a una cierta *delicadeza de pasión*, que las hace extremadamente sensibles a todos los accidentes de la vida, y que les produce un vivo regocijo en cada acontecimiento favorable, así como un penetrante dolor cuando se encuentran con desgracias y adversidades.[44]

El "delicado de la pasión" disfruta lo bueno más que cualquier otro, pero también sufre más que cualquier otro ante lo malo. Puesto que los grandes placeres "son mucho menos frecuentes que los grandes pesares", será necesario cultivar la delicadeza del gusto; ésta contribuye a la felicidad humana en la medida en que nos *cura* de los excesos de la pasión permitiendo una vida más libre, plena e integrada.

De la contemplación a la *poiesis** del espectador

Durante siglos nuestra tradición cultural ligó la experiencia del arte a la relación íntima, profunda y contemplativa del espectador. Pero esta relación no parece ser la que rige en el caso de muchas de las manifestaciones del arte contemporáneo. Se ha perdido la distancia reverencial de otros tiempos. Las obras

* *Poiesis*, en la tradición griega, es todo el hacer productivo subordinado a la actuación práctica (*praxis*). Según la interpretación aristotélica, supone un *saber hacer*. La palabra *poiesis* suele ser traducida por poesía, pero para los griegos, su sentido se extendía y abarcaba cualquier actividad productiva o *fabricadora* de algo. Es decir que valía tanto para la producción de una tragedia por un poeta como para la producción de una mesa por un carpintero.

no están rodeadas de "aura"; *bajan* del pedestal y se sitúan a la misma altura del espectador. Observemos que la distancia a la que aludimos es la que reproducen los museos: los cuadros más valiosos no están al alcance de la mano. Cordeles, dispositivos sofisticados y carteles que dicen "no tocar" son barreras entre el espectador y ese objeto de culto llamado obra de arte. En el museo tradicional, el silencio y el recato hacen sentir al espectador como si estuviera en un recinto religioso.

El fundamento filosófico de esta relación sacralizante tiene como eje la categoría de contemplación de lo bello expuesta por Emmanuel Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar* (1790). Adelantemos ahora que contemplar un objeto supone no ir más allá del objeto mismo, sino dejarlo subsistir libremente al margen de cualquier otra consideración.

Encontramos en la idea de contemplación kantiana, como observa José Jiménez, un paralelismo con la experiencia religiosa.

> En la época de la Ilustración, en un contexto de crítica a las creencias religiosas como superstición, el espíritu profundamente religioso que es Kant propugna la religiosidad interior, íntima, el esar a solas con Dios, característico de la espiritualidad protestante o reformada, frente a la usual asociación de la religión con la "prosternación, el rezar con la cabeza inclinada, con ademanes y voces contritos y temerosos".[45]

El hombre que se atemoriza no se encuentra en presencia de ánimo para admirar lo divino, para lo cual se requiere un temple de tranquila contemplación. Es ése el modelo que, a fines del siglo XVIII, asocia la experiencia religiosa con una dimensión interior, íntima, y la experiencia estética con un placer contemplativo.

La idea kantiana de contemplación, de quietud y éxtasis, como requisito imprescindible para una correcta apreciación estética, pierde vigencia en la actualidad con la introducción de obras "no auráticas" (Benjamin). Entre ellas, se encuentran los *ready-made** y los variados ejemplos de arte conceptual. Las nuevas obras no apelan a la serenidad de la contemplación. Se caracterizan, por el contrario, por su efecto de *shock*. Son, parafraseando a Benjamin, como "proyectiles"[46] que chocan contra el destinatario. Su correlato, en consecuencia, es un nuevo tipo de receptor "poiético", capaz de sentir la provocativa problematicidad de un arte ambiguo, des-definido y aventurar una (nueva) definición.

¿Obra de arte u objeto extraartístico? No son pocas las obras del siglo XX que lanzan al espectador la pregunta acerca de su propio estatuto. ¿Son o no

* *Ready-made* (ya hecho) es un término acuñado por Marcel Duchamp. Designa al objeto que preexiste a la obra (es decir, que no tiene estatuto artístico) y que, por decisión del artista y de la "institución arte" pasa a ser obra de arte. Se distinguen tres tipos de *ready-made:* el propiamente dicho, que no sufre ninguna modificación, el corregido o "ayudado" (*aided ready-made*) y el imitado (*imitated ready-made*). Ejemplo del primero es el *Secador de botellas* de Duchamp, del segundo, la *Rueda de bicicleta* del mismo artista y del tercero, la *Brillo Box* de Warhol.

son obras de arte? Más que "obras", lo que se le enfrenta hoy al espectador son objetos "pretendientes" a la titularidad de obras de arte.

Al estudiar el aspecto productivo de la experiencia estética,[47] Jauss recuerda la descripción de "el objeto más ambiguo del mundo" que —según Valéry en *Eupalinos o el Arquitecto* (1923)— Sócrates encuentra en el borde del mar. En el relato que el filósofo hace a Fedro recuerda que siendo adolescente, mientras paseaba por la orilla del mar, encuentra un objeto extraño que le hace detener la marcha. Observemos que el lugar donde se encuentra el objeto es la orilla del mar, metafóricamente, la línea inestable que separa lo conocido (la Tierra) de lo desconocido (el Mar). La incógnita es si lo clasifica dándole un nombre dentro de la ontología platónica (poniéndolo del lado de la Tierra) o bien si lo desecha, devolviéndolo a las oscuras profundidades.

¿El extraño objeto —que no casualmente Sócrates califica de "pobre" y Fedro de "maravilloso"— era, en realidad, un producto de la naturaleza? ¿Acaso una piedra? ¿Una osamenta de pescado? ¿O un trozo de marfil tallado por un artesano? En síntesis, ¿era un producto del tiempo indefinido (de la naturaleza) o de un tiempo definido (el del arte)? Imposibilitado de contestar a todas estas preguntas, el joven Sócrates decide, finalmente, arrojar el extraño objeto al mar. Y al hacerlo, como señala Jauss, "se hace filósofo".

"El agua saltó y te sentiste aliviado", deduce Fedro. Pero no fue así. Sócrates estaba lejos de la tranquilidad porque la pregunta que acababa de nacer comenzó a crecer dentro de él. Lo cierto es que Sócrates adolescente no podía vivir del lado de la "feliz incertidumbre" (Lacan), propia del sujeto maduro. Exigía verdades, certezas. Sin embargo, al final del relato, siempre desde la visión de Valéry, confiesa que, de tener que elegir otra vida, se convertiría en artista, con lo cual termina aceptando la "feliz incertidumbre" que rechazó en su juventud.

No son pocos hoy los que, como el Sócrates adolescente, frente a una obra de arte, exigen certezas. Quieren seguridad; "vencer al viento, convirtiéndose en portentosos héroes imaginarios". Sólo admiten "cosas simples y puras"; por eso, cuando se encuentran con objetos ambiguos los arrojan, sino al mar, al menos fuera del campo de su atención. No sabemos si el enigma sigue dando vueltas en sus cabezas, si se han "detenido" para "después volver". No sabemos si el pensamiento les dará "alas", en el decir de Fedro. Lo que sí sabemos es que los *objetos ambiguos* requieren de una particular *poiesis del espectador,* convertido en coautor de la obra. Dice Jauss, "el propio *status* estético se convierte en problema, y el espectador, ante un *objet ambigu*, vuelve a verse de nuevo en la situación de tener que preguntarse y decidir si dicho objeto puede tener derecho a sei *todavía*, o *también*, arte".[48]

El objeto ambiguo es el paradigma de la situación problemática del arte a la que debe enfrentarse hoy el espectador. Su actividad, de acuerdo a Jauss, debe ser *poiética,* crítica y creativa, no ya meramente contemplativa. Al hablar del "aspecto productivo" (*poiesis*) de la experiencia estética él se refiere al sentido clásico del término. *Poiesis* es un hacer productivo e implica un "saber hacer". En este caso, conocimiento de teoría e historia del arte.

Frente a los objetos ambiguos del arte contemporáneo, el espectador —provisto de información teórica e histórica—, debe decidir si eso que se le enfrenta

es o no obra de arte. Se vuelve así responsable de una definición de arte. El placer contemplativo, cuasirreligioso, dará paso entonces a un placer reflexivo. "El comportamiento teórico se convierte en estético", concluye Jauss.[49]

"Son los espectadores los que hacen la obra de arte", decía Marcel Duchamp. Pero ese "hacer" no implica arbitrariedad interpretativa. *"Mes vers ont le sens qu'on leur prête"* (mis versos tienen el sentido que se les quiera dar), decía Valéry. Ese sentido no se libra en el vacío; se conecta a otras interpretaciones, a la "historia de los efectos" (Jauss) de la obra. De esta manera, al interpretar, fusionamos nuestro horizonte de expectativas con otros horizontes. Éste es un concepto central de la hermenéutica contemporánea.[50]

El comportamiento teórico del espectador que acepta la problematicidad del arte, no supone supresión del goce. Es lo que Jauss explica en su *Pequeña antología de la experiencia estética*.[51] Escrita con clara intención polémica en 1972, dos años después de la *Teoría estética* de Adorno, esta pequeña obra es una defensa apasionada del goce estético frente a las estéticas ascéticas e intelectualistas. Si en otro momento, el placer estético legitimó el trato con el arte, hoy la experiencia estética es considerada, por algunos, genuina sólo si deja atrás el placer y se eleva al ámbito de la reflexión. "La crítica más aguda a toda experiencia placentera del arte se encuentra en la póstuma *Teoría estética* de Theodor W. Adorno", señala Jauss.

Decía Goethe: "Ahora, más que gozar, estudio".[52] Con Jauss reconoceríamos, en cambio, "Ahora, al mismo tiempo, estudio y gozo":

> En una sociedad basada en la oposición entre *trabajar* y *disfrutar* y, tras la secularización consumada, también entre moral pública y prestigio social, esta sospecha no ha de ser desestimada. No muchos tienen el valor de saltarse esta barrera y comportarse como aquel patriarca de mi disciplina, el fundador de la estilística, Leo Spritzer, quien un día, cuando un amigo se lo encontró en su escritorio y le preguntó "¿Estás trabajando?", dio la memorable respuesta: "¿Trabajar? No, ¡yo disfruto!" Mi apología parte a propósito de esta oposición. Por eso no quiero comenzar con la habitual justificación de que la actitud de goce con el arte sea *una cosa*, y la reflexión artística, *otra*.[53]

Considera Jauss que el postulado clásico de que la reflexión teórica sobre el arte debe estar separada de su recepción placentera, es un argumento de mala conciencia. De allí su intento de restituir la buena conciencia al investigador que disfruta y reflexiona sobre el arte.

6. Arte y conocimiento

De acuerdo a la tradición gnoseológica cultivada desde los griegos, un conocimiento basado en lo sensible o en la emoción, como es el del arte, resulta una paradoja. Según el criterio tradicional, llegamos al conocimiento cuando se

supera la individualidad de lo sensible o la subjetividad del sentimiento y se logra legalidad universal. La obra de arte, al ser única, estaría fuera del campo del conocimiento. ¿Cómo podría haber "conocimiento" de lo único? Al respecto, como vimos, es fundamental el aporte de Baumgarten, quien asigna al dominio de lo estético el valor de conocimiento. Aun cuando éste haya sido calificado de inferior en relación al conocimiento racional, lo importante es que, desde entonces, los sentidos y el sentimiento dejarán de ser vistos exclusivamente como inductores del error.

Dos siglos tendrán que pasar, sin embargo, para que la filosofía confirme que el arte está lejos de darnos un conocimiento inferior. De acuerdo a Nelson Goodman (1906-1998), en la experiencia estética *"las emociones funcionan cognoscitivamente"*. Así lo expresa en *Los lenguajes del arte (LA)*.[54] Utilizando el instrumental de la lógica formal y de la filosofía del lenguaje, Goodman reivindicará la dimensión cognoscitiva del arte frente al emotivismo estético de I. A. Richards y al sentimentalismo de Susanne Langer. Richards había distinguido entre significado emotivo y referencial. Éste sería propio del lenguaje científico y le correspondería ser interpretado en términos de verdad-falsedad, mientras que aquél afectaría a los sentimientos del receptor siendo ajeno a la verdad.

Goodman echa por tierra la antinomia emoción-conocimiento mostrando que la experiencia estética ayuda a descubrir las propiedades de las cosas. "Tanto la dinámica como la duración del valor estético son —dice— consecuencia natural de su carácter cognoscitivo" *(LA,* p. 260). De acuerdo a Goodman, "lo cognoscitivo, si bien en contraste con lo práctico y lo pasivo, no excluye lo sensorio y emotivo; lo que conocemos a través del arte lo sentimos en nuestros huesos, nervios y músculos como lo entendemos con nuestras mentes" *(LA, p.* 259). De allí su eficacia cognoscitiva.

En *Los lenguajes del arte*, Goodman introduce —como parte de sus argumentaciones sobre el poder del arte— el problema de la verdad, tema que será retomado, más adelante, en *Modos de hacer mundos*.[55] Se pregunta si la verdad es el *test* definitivo que permite separar al arte de la ciencia. ¿Acaso la verdad es todo para ésta y nada para aquélla? Intentando remarcar que las afinidades son más profundas de lo que frecuentemente se supone, afirma que las leyes científicas más notables son raramente del todo "verdaderas". Son válidas sólo para determinadas comunidades de científicos; algo similar a lo que acontece hoy con las manifestaciones del arte de avanzada.

Aun cuando suele aceptarse que la experiencia estética difiere de la investigación científica por carecer de fines prácticos, no es menos cierto que aquélla es "inquieta, escudriñadora, comprobante" (*LA*, p. 244). Para defender su tesis Goodman acentúa el hecho de que, a pesar de que existen diferencias entre arte y ciencia, las afinidades entre ambas son mucho más profundas de lo que frecuentemente se supone.

> La diferencia entre arte y ciencia no es la que se da entre sentimiento y hecho, entre intuición e inferencia, goce y deliberación, síntesis y análisis, sensación y cerebración, concreción y abstracción, pasión y acción, mediación e inmedia-

ción, o verdad y belleza, sino una diferencia de dominio de algunas características o símbolos específicos (*LA*, p. 264).

Interesado Kant en mostrar la autonomía de la Estética, había afirmado que el juicio estético no es un juicio de conocimiento. Pero aun cuando no podamos subsumir lo dado intuitivamente como un caso de lo universal, el arte cumple con la importante función de ampliar el campo del pensamiento. Aun cuando ningún concepto pueda serle adecuado y ningún lenguaje puede hacerla comprensible, Kant reconoce que la idea estética "da ocasión a mucho que pensar",[56] es decir, que amplía el entendimiento y libera la imaginación. Gadamer afirma que en la individualidad de la obra, de acuerdo a Kant, "se pulsan los conceptos",[57] es decir, que ella es una especie de caja de resonancia en la que los conceptos siguen vibrando, como suspendidos, después de haber sido expresados.

Por su parte Henri Bergson, en *Las dos fuentes de la moral y la religión*, observa que hay emociones que proceden de ideas y son naturalmente pobres, pero otras crean ideas; son éstas el motor mismo de la reflexión. La emoción creadora hace que nuestro lenguaje verdaderamente "hable". Todos saben que el girasol es otro después que lo pintó Van Gogh, lo mismo que la experiencia del ultraje es otra después que Borges la describió en *Emma Zunz*.

Si el gran mérito de Kant fue haber dado suficientes pruebas de la autonomía del campo de la estética, corresponderá sin lugar a dudas a Heidegger probar la importancia del arte como lugar de la verdad. En "El origen de la obra de arte" observa que la obra de arte presenta un mundo. Nos permite conocer en profundidad la atmósfera espiritual de una época determinada, el conjunto de pensamientos, ideas, creencias, costumbres y sentimientos propios de una época histórica determinada. La obra de arte abre un mundo; nos introduce en la complejidad de un momento de la historia. El mundo griego está encerrado en el Partenón.

No caben dudas de que una de las propiedades fundamentales del arte es poner al mundo "en figura". Figurativas o abstractas presentan imágenes de cualidades semejantes a las del mundo a que pertenecen. Por ello son esencialmente metafóricas. Decíamos en un trabajo anterior:

> Nada mejor para entender la diferencia de "mundos" —tomemos por caso el del *Quattrocento* y el del siglo actual— que comparar las imágenes que los artistas produjeron en cada momento. Qué mejor que "La Gioconda" de Magritte, por citar sólo un ejemplo entre miles, para ver el escepticismo contemporáneo, el permanente cuestionamiento de los valores, el triunfo de la ironía y del relativismo (dado por el pequeño tamaño del cascabel descentrado que substituye al personaje central de La Gioconda). Qué mejor que este ejemplo para ver la imposición de lo banal (en este caso un cascabel producido industrialmente) por sobre lo trascendente: una imagen irrepetible de la que fuera autor el gran maestro Leonardo da Vinci.[58]

Si bien la imagen del mundo no puede "caber entera" en ningún signo, es posible a través de la obra de arte fijarla y clarificarla, aunque sea parcialmente.

¿Serían tan claras las imágenes que poseemos del Medioevo o del Renacimiento, por ejemplo, si los pintores de la época no hubieran ayudado a fijarlas en sus obras? ¿Acaso los murales, los retablos, las catedrales góticas diseñadas de acuerdo a un ordenamiento ascendente no ayudan a imaginar —y a conocer— el orden jerárquico del mundo en el Medioevo? Del mismo modo, ¿la representación del espacio en la pintura renacentista no ayuda a figurar un mundo en el que el hombre ocupaba un lugar central? Pasando a nuestro tiempo, ¿una pintura gestual de Jackson Pollock no ayuda acaso a trazar la imagen de un mundo en permanente cambio tanto como la imagen de desintegración del yo dentro de él?

No obstante los cambios producidos a lo largo de la historia, el arte informará siempre sobre el mundo y el hombre: Es el lugar donde los grupos humanos decantan experiencias, restando subjetividad y sumando universalidad. En este sentido, constatamos la actualidad del pensamiento de Aristóteles, quien consideraba que el arte surge cuando, a partir de muchas experiencias, se produce un concepto universal único de las cosas semejantes (*Metafísica*, pp. 981 a 5-7).

Podríamos definir al arte como *apariencia lúcida*. En tanto *apariencia*, es presencia, manifestación. En tanto *lúcida*, dice de manera vívida algo que hasta ese momento no había logrado mayor coherencia o nitidez. Al ser (nueva) figura del mundo, la obra de arte aporta una nueva dimensión de la experiencia. En cambio, el discurso del psicótico, diferente del discurso del poeta, "no nos introduce en una nueva dimensión de la experiencia", notará Lacan.

> Hay poesía cada vez que un escrito nos introduce en un mundo diferente al nuestro, y dándonos la presencia de un ser, de determinada relación fundamental, la hace nuestra también. La poesía hace que no podamos dudar de la autenticidad de la experiencia de San Juan de la Cruz, ni de Proust, ni de Gérard de Nerval. La poesía es creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo.[59]

Las auténticas obras de arte hacen que nos reconozcamos. Son *re-conocimiento*, conocimiento más perfecto de intuiciones, sensaciones o ideas apenas esbozadas. Recortando y condensando experiencias, la obra de arte es una irreemplazable *posibilidad* de experiencia porque hace ver de nuevo proporcionando, de esta manera, el placer de un presente más pleno. Es lo contrario de la indiferencia y de la rutina.

Valéry describió la función cognoscitiva de la percepción estética como un proceso de aprendizaje. Nuestra percepción, embotada, sólo ve por hábito, por conceptos o etiquetas:

> En lugar de espacios coloreados, [los seres humanos] conocen conceptos. Una forma cúbica, blanquecina, alta y horadada por reflejos de cristal es para ellos, inmediatamente, una casa: ¡la casa! Idea compleja, concordancia de cualidades abstractas. Si cambian de lugar, el movimiento de las hileras de ventanas, la traslación de superficies que desfigura continuamente su sensación, se le escapan..., pues el concepto no cambia. Perciben, más bien, según un léxico, que según su retina...[60]

En contraposición a la visión esclerosada, de lo ya sabido e inmovilizado, la obra de arte nos enseña que no hemos visto lo que actualmente, gracias a ella, vemos. No es simple re-presentación sino re-producción (en el sentido de *poiesis*, "hace" la imagen y no, simplemente, vuelve a presentar lo que ya está).

7. Importancia de la Estética en la actualidad

La Estética tiene especial importancia hoy, en tiempos tardomodernos. Observamos, desde hace algunas décadas, que su presencia se destaca en encuentros internacionales de filosofía, en foros de discusión, en encuentros y debates sobre cultura. El fundamento de su actualidad —diferente del ideal de libertad y felicidad de la Ilustración, concretado en la experiencia estética— está en su posibilidad de mostrar el desarraigo del ser, el pensamiento "débil", o mejor el pensamiento del "debilitamiento" (Vattimo), un pensamiento no normativo, sino abierto. Explica Vattimo:

> [...] hoy los rasgos más relevantes de la existencia, o para decirlo en términos heideggerianos, el "sentido del ser" característico de nuestra época, se anuncian y anticipan, de manera particularmente evidente, en la experiencia estética. Es necesario prestarle una gran atención, si se quiere entender no sólo lo que sucede en el arte sino, más en general, qué sucede con el ser en la existencia de la tardomodernidad.[61]

Si en la experiencia estética "se anuncian y anticipan" los rasgos sobresalientes de nuestra existencia es porque uno de los rasgos de la "condición posmoderna" (Lyotard) es la ausencia de megarrelatos, el quiebre de las grandes ideologías, la aceptación de una verdad parcial, oscilante. Este concepto de verdad que no cierra, animada por un espíritu conciliador que acepta el lugar del Otro, es precisamente la verdad propia del arte, por lo cual éste se convierte en paradigma de una situación general.

Se impone hoy, tanto en la ciencia como en la técnica, un modelo "estético", hermenéutico, y el arte no hace sino subrayar aspectos cruciales como la importancia de la persuasión por sobre la demostración, por sobre la verdad "lógica", por sobre la *adequatio rei et intellectus* (adecuación de la cosa y el intelecto), y toda forma de raigambre metafísica. La obra de arte, más allá de leyes generales, se comporta como un ser único, tan singular como puede serlo una persona. Es centro de mil acciones originales diferentes; no un caso más de lo universal sino algo particular irreductible.

El gran problema filosófico relativo al arte será el de explicar cómo es posible que algo único pueda ser portador de una verdad universal. La explicación más convincente la encontraremos en el pensamiento kantiano.

Fragmentos seleccionados

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. "Percepto, afecto y concepto", en *¿Qué es la filosofía?*
trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1993 (v. or. 1991), pp. 164-201

No es ésta la primera obra escrita conjuntamente por el filósofo Gilles Deleuze y el psicoanalista Félix Guattari. La preceden *El Anti-Edipo* (1972), *Rizoma* (1976), *Kafka. Por una literatura menor* (1974) y *Mil Mesetas* (1980).

En *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari intentan establecer las diferencias principales entre la actividad del filósofo, del científico y del artista. El primero es definido como "el amigo del concepto". La filosofía no es contemplación, ni reflexión, ni comunicación. Es *creación* de conceptos. Ellos mismos creadores de conceptos, advierten que la ciencia opera por funciones, en un plano de referencia y con observadores parciales, mientras que el arte opera por perceptos y afectos, en un plano de composición de figuras estéticas. Otra observación no menos importante de los autores es la relativa a la afinidad de la filosofía, la ciencia y el arte. Las tres actividades "rivales" entran en consonancia por cuanto tienen en común el ser modos (particulares) de recortar el caos y afrontarlo.

La trascendencia de la obra

El joven sonreirá en el lienzo mientras éste dure. La sangre late debajo de la piel de este rostro de mujer, y el viento mueve una rama, un grupo de hombres se prepara para partir. En una novela o en una película, el joven dejará de sonreír, pero volverá a hacerlo siempre que nos traslademos a tal página o a tal momento. El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí (*quid juris*?), aunque de hecho no dure más que sus soportes y sus materiales (*quid factis*?), piedra, lienzo, color químico, etc. La joven conserva la pose que tenía hace cinco mil años, un ademán que ya no depende de lo que hizo. El aire conserva el movimiento, el soplo y la luz que tenía aquel día del año pasado, y ya no depende de quien lo inhalaba aquella mañana. El arte no conserva del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure. La cosa se ha vuelto desde el principio independiente de su "modelo", pero también lo es de los demás personajes eventuales, que son a su vez ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran esta atmósfera de pintura. Del mismo modo que también es independiente del espectador o del oyente actuales, que no hacen más que sentirla *a posteriori*, si poseen la fuerza para ello. ¿Y el creador entonces? La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es *un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos*.
Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia (pp. 164-165).

En torno a la idea de imitación

Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones. Se pintan, se esculpen, se componen, se escriben sensaciones. Las sensaciones como perceptos no son percepciones que remitirían a un objeto (referencia): si a algo se parecen, es por un parecido producido por sus propios medios, y la sonrisa en el lienzo está hecha únicamente con colores, trazos, sombras y luz. Pues si la similitud puede convertirse en una obsesión para la obra de arte, es porque la sensación sólo se refiere a su material: es el percepto o el afecto del propio material, la sonrisa de óleo, el ademán de terracota, el impulso de metal, lo achaparrado de la piedra románica y lo elevado de la piedra gótica. El material es tan diverso en cada caso (el soporte del lienzo, el agente del pincel o de la brocha, el color en el tubo) que resulta difícil decir dónde empieza y dónde acaba la sensación de hecho; la preparación del lienzo, la huella del pelo del pincel forman evidentemente parte de la sensación, y otras muchas cosas más acá. Cómo iba a poder conservarse la sensación sin un material capaz de durar, y, por muy corto que sea el tiempo, este tiempo es considerado como una duración; veremos cómo el plano del material sube irresistiblemente e invade el plano de la composición de las propias sensaciones, hasta formar parte de él o ser indiscernible. Se dice en este sentido que el pintor es pintor, y sólo un pintor, "con el color aprehendido como tal como cuando se lo extrae del tubo, con la huella de todos y cada uno de los pelos del pincel", con ese azul que no es un azul de agua sino "un azul de pintura líquida". Y sin embargo la sensación no es lo mismo que el material, por lo menos por derecho. Lo que por derecho se conserva no es el material, que sólo constituye la condición de hecho, sino, mientras se cumpla esta condición (mientras el lienzo, el color o la piedra no se deshagan en polvo), lo que se conserva en sí es el percepto o el afecto. Aún cuando el material sólo durara unos segundos, daría a la sensación el poder de existir y de conservarse en sí *en la eternidad que coexiste con esta breve duración*. Mientras el material dure, la sensación goza de una eternidad durante esos mismos instantes (pp. 167-168).

Jauss, Hans Robert. ***Experiencia estética y hermenéutica literaria***
trad. Jaime Siles y Ela M. Fernández-Palacios, Madrid, Taurus, 1986 (v. or. 1977)

H. R. Jauss es el representante más importante de la Escuela de Constanza, cuna de la *Estética de la Recepción*. En tanto noción estética, "recepción" refiere al efecto producido por las obras de arte y el modo en que el receptor la recibe.

La *Estética de la Recepción* postula la imposibilidad de comprender la obra de arte en su estructura y en su historia, como sustancia o entelequia. Por el contrario, el sentido de la obra se actualiza permanentemente como resultado de la coincidencia del horizonte de expectativa implicado en la obra y del horizonte suplido por el espectador. *La Estética de la Recepción* hace profesión de fe hermenéutica y exige que el intérprete controle su aproximación subjetiva, reconociendo el horizonte de su posición histórica y otros horizontes correspondientes a distintos momentos de la historia.

En el texto cuyos fragmentos presentamos, Jauss atiende al trabajo *poiético* (productivo) del receptor en el caso de objetos ambiguos, no portadores de la "etiqueta" obra de arte.

Teoría del objeto ambiguo

Y, al involucrar al propio observador en la constitución del objeto estético (pues, a partir de ahora, la *poiesis* supone un proceso en el que el receptor se convierte en co-creador de la obra), el arte libera a la recepción estética de su pasividad contemplativa. Éste es, por lo demás —claro y sin adornos— de la provocativa máxima hermenéutica tan injustamente discutida: *mes vers ont les sense qu'on leur prête*.
Ya antes, en *Eupalinos ou l'Architecte* (1923), Valéry había descripto este cambio acaecido en la historia de la poiesis: en un moderno "Dialogue des Morts" hace que Sócrates argumente por qué, en el caso de que hubiera otra vida, preferiría en ella el trabajo productivo del arquitecto al conocimiento contemplativo del filósofo. Hans Blumenberg —en una interpretación decisiva y determinante— ha demostrado cómo la ontología tradicional del objeto estético, acuñada por Platón, va siendo paso a paso desmontada. Tomo su explicación del *objet ambigu* [objeto ambiguo] porque puede servir para aclararnos la actividad poiética que ante el desarrollo —paradigmático— del arte figurativo en el siglo XX ha de realizar el espectador. El "objeto dudoso" es, en el diálogo de Valéry, una cosa que el mar deja en la orilla: *une chose blanche, et de la plus pure blancheur, polie et dure, douce, légère* [una cosa blanca y de la más pura blancura, pulida y dura, suave, liviana]. El hallazgo provoca, en el joven Sócrates, una serie de pensamientos, que no terminan: "se trata de un objeto que, dentro de la ontología platónica no tiene interpretación [...] El Sócrates de Valéry devuelve el *objet ambigu* al mar, con lo que se hace filósofo" (pp. 108-9).

La poiesis del espectador en el dadaísmo

[...] y el espectador, ante un *objet ambigu*, vuelve a verse de nuevo en la situación de tener que preguntarse y decidir si dicho objeto puede tener derecho a ser *todavía* o *también*, arte.
El dadaísmo —que es el movimiento que, por vez primera, presenta, como obra de arte, un objeto de la realidad no-artística (la *Bicicleta* de Duchamp)— reduce la actividad estética del artista al acto, casi momentáneamente poiético, de elegir una rueda delantera (y su montaje sobre un taburete), al tiempo que exige al espectador un esfuerzo desproporcionado: estéticamente sólo podrá disfrutar de este *objet ambigu* una vez que, y en la medida en que, para sentir la provocación de la anti-obra de arte, evoque el canon del arte anterior —esto es, el de la apariencia bella— y, también y además, en la medida en que busque por su cuenta lo que confiere a ese objeto, indiferente en sí su significación. Esta reflexión interrogativa y este placer reflexivo no llevan a ningún final, no conducen a ninguna significación

definitiva, ni —mucho menos— a una definición tranquilizadora de lo que, en lo sucesivo, se denominará "carácter artístico". En este caso, lo único estéticamente placentero es la actividad poiética del espectador y no el objeto en sí: de él Duchamp decía que no había tenido nunca la oportunidad de *devenir beau, joli, agréable à regarder, ou laid* [devenir bello, hermoso, agradable para mirar o feo]. Con lo cual —tal y como Valéry indicó en *Eupalinos*— la relación entre postura teórica y estética se invierte: en efecto, dado que el observador no puede apoyar en sí la indefinición del *ready-made*, y que sólo puede disfrutarla en la atracción provocativa que en él despiertan el cuestionar, el definir y el rechazar, adopta un papel socrático y el comportamiento teórico se convierte en estético (pp. 110-111).

El espectador ante la descontextualización del objeto

Para una historia de la poiesis, la novedad del Pop radica, pues —más que en la superación del límite existente entre objeto artístico y objeto del entorno (cosa que ya había intentado el "trompe l'oeil" en la pintura clásica)— en su exigencia de que, ante un *objet ambigu* estéticamente indiferente, el observador cambie su postura teórica en comportamiento estético. Este cambio, entendido como condición de la actividad poiética del observador, completa la formulación con la que H. Blumenberg resume el debate sobre el Pop Art: "Ahora bien —dice— las manifestaciones del Pop Art no han demostrado que todo sea *ya* arte sino que, en determinado punto de la réplica contra el canon del arte, todo puede *convertirse* en arte, debido al aislamiento del contexto de la realidad, que precisamente por eso, se proyecta sobre sí" (p. 113).

Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte*

trad. Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1976 (v. or. 1968)

Goodman se inscribe en un nominalismo extremo según el cual las cosas y sus cualidades no tienen fundamento ontológico en la realidad sino que son productos de nuestros hábitos de habla. En *Los lenguajes del arte* compara distintos tipos de símbolos y sistemas simbólicos, desde el lenguaje natural hasta el de la representación y expresión pictórica y el de la notación musical. En el último capítulo del libro, que lleva por título "Arte y entendimiento", intenta mostrar que las diferencias entre el arte y la ciencia no son tan profundas como generalmente se piensa. Combate la vieja separación entre arte e intelecto, conocimiento y emoción. Su empirismo lógico crea aperturas semejantes a las que, en el campo del texto literario, introduce el concepto de "mundo posible".

Experiencia estética y experiencia científica

[...] la experiencia estética, más que estática, es dinámica. Esto implica la elaboración de discriminaciones delicadas y el discernimiento de relaciones sutiles; identificar sistemas simbólicos y caracteres dentro de estos sistemas y lo que estos caracteres denotan y ejemplifican; interpretar obras y reorganizar el mundo en términos de obras, y las obras en términos del mundo. Buena parte de nuestra experiencia y nuestras capacidades pueden fructificar, así como pueden transformarse a resultas del encuentro. La "actitud" estética es inquieta, escudriñadora, comprobante, es menos una actitud que una acción: es creación y re-creación.
Ahora bién, ¿qué distingue esta actividad estética de otras conductas inteligentes como la percepción, la conducta ordinaria y la investigación científica? La respuesta que al momento se nos ocurre es que la estética no se orienta hacia un fin práctico, no se preocupa por la autodefensa o la conquista, por la adquisición de bienes necesarios o superfluos, por la predicción y el control de la naturaleza. Pero si la actitud estética carece de fines prácticos, no puede decirse que la afinalidad sea una respuesta suficiente. La actitud estética es inquisitiva en contraste con las actitudes adquisitivas y autopreservativas, pero no toda indagación no práctica es estética. Suponer que la ciencia está motivada en última instancia por unos fines prácticos, que debe juzgarse o justificarse por puentes y bombas y el control de la naturaleza, es confundir la ciencia con la tecnología. La ciencia busca el saber independientemente de las consecuencias prácticas, y se interesa por la predicción, no en cuanto guía de conducta, sino como test de verdad. La inquisición desinteresada lo mismo abarca la experiencia científica que la estética.
A veces se hacen tentativas para distinguir lo estético en términos de placer inmediato; pero ahí las confusiones y problemas se prodigan sin cesar. Está claro que una cantidad o intensidad imprecisa de placer no puede ser el criterio solicitado. No está nada claro que un cuadro o un poema proporcionen más placer del que proporciona un experimento (pp. 243-244).
[...] Nada de lo que vengo diciendo pretende ser una obliteración de la distinción entre arte y ciencia. Las declaraciones de unidad indisoluble —de las ciencias, las artes, de las artes y las ciencias juntas, o de la humanidad— tienden igualmente a centrar la atención en las diferencias. Lo que quiero remachar es que, aquí, las afinidades son más profundas de lo que frecuentemente se supone. Y otras son las diferencias significativas (p. 264).

Conocimiento vs. satisfacción

El rasgo distintivo, dicen algunos, no es la satisfacción proporcionada, sino la satisfacción buscada: en la ciencia, la satisfacción es un producto marginal a la investigación; en el arte, la investigación es un simple medio para alcanzar la satisfacción. La diferencia no está en el proceso ejecutado ni en la satisfacción gozada, sino en la actitud mantenida. Según esta visión, el *fin* científico es el conocimiento, y el *fin* estético, la satisfacción.

¿Pero hasta qué punto pueden separarse estos fines?, ¿es el saber, o la satisfacción del saber, lo que el estudioso busca? Conseguir el saber y satisfacer la curiosidad son una misma cosa hasta el punto que intentar hacer lo uno sin lo otro exigiría seguramente un contrapeso precario. Y quienquiera que busque la satisfacción sin buscar el saber seguramente no obtendrá ni lo uno ni lo otro, así como la abstención de toda anticipación de satisfacción no es probable que estimule la investigación (p. 246).

Carácter cognoscitivo de la obra de arte

Tanto la dinámica como la duración del valor estético son consecuencia natural de su carácter cognoscitivo.
Tales consideraciones explican la importancia para el mérito estético de la experiencia remota de la obra. Lo que Manet, Monet o Cézanne significan en nuestra manera posterior de ver el mundo justifica tanto su elogio como su impugnación. La manera como nuestra contemplación de los cuadros o nuestra audición de la música informan lo que posteriormente y dondequiera vemos, forma parte integrante de ella como cognoscitivo. El mito absurdo y extraño de la insularidad de la experiencia estética puede abandonarse (p. 260).

Bibliografía

FUENTES

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Qué es la filosofía* (trad. Thomas Kauf), Barcelona, Anagrama, 1993.
Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte* (trad. Jem Cabanes), Barcelona, Seix Barral, 1976.
Jauss, Hans R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (trad. Jaime Siles y Ela M.ª Fernández-Palacios), Madrid, Taurus, 1986.

OBRAS DE REFERENCIA

Bayer Raymond. *Historia de la Estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
Beardsley Monroe y Hospers John. *Estética. Historia y Fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1997.
Bozal, Valeriano (ed). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas* I y II, Madrid, Visor, 1996.

Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987.
Dickie, George. *El siglo del gusto. La Odisea del gusto en el siglo XVIII*, Madrid, Visor, 2003.
Fragasso, Lucas. "Estética y filosofía del arte, un conflicto irresuelto", en *Confines*, Buenos Aires, año 1, Nº 2, 1995.
————. "¿Es posible la crítica de arte?", en *Casandra*, Nº 4, Buenos Aires, 1997.
Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1996.
Givone, Sergio. *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos, 1990.
Henckmann, Wolfhart, y Lotter, Konrad (eds.). *Diccionario de Estética*, Barcelona, Crítica, 1998.
Hernández Sánchez, Domingo (ed.) *Estéticas del arte contemporáneo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
————. *Articulaciones. Perspectivas actuales de arte y estética*, Salamanca, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 2001.
Jauss, Hans R. *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002.
Jiménez, José. *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, 1986.
————. *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2003.
Jimenez, Marc. *¿Qué es la estética?*, Barcelona, Idea Universitaria, 1999; *L'Esthétique contemporaine*, París, Klincksieck, 1999.
Marchán Fiz, Simón. "La autonomía de la estética en la Ilustración", en *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 11-36.
Oliveras, Elena. "La apreciación estética", en Xirau, Ramón, y Sobrevilla, David (eds.), *Estética. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, vol. 25, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Trotta, 2003, pp. 145-167.
Plazaola, Juan. *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1973.
Presas, Mario A. *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1997.
————. "La recepción estética", en *Estética. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, vol. 25, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Trotta, 2003, pp. 123-144.
————. "El arte como saber", en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Buenos Aires, XXV/1, pp. 135 ss.
Ravera, Rosa María. *Cuestiones de Estética*, Buenos Aires, Correo de Arte, 1979.
Sobrevilla, David. "El surgimiento de la Estética", en E. de Olaso (ed.), *Del Renacimiento a la Ilustración. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, vol. 6, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Trotta, 1994, pp. 163-191.
Souriau, Etienne. *Diccionario de Estética*, Madrid, Akal, 1994.
Valverde, José María. *Breve historia y antología de la Estética*, Barcelona, Ariel, 1987.
Xirau, Ramón. "Poesía y conocimiento", en Xirau, Ramón, y Sobrevilla, David (ed.), *Estética. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, vol. 25, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Trotta, 2003, pp. 331-344.

Orientación bibliográfica

Un buen punto de partida para abordar el tema del nacimiento de la Estética es el capítulo I —"La autonomía de la estética en la Ilustración"— de *La estética en la cultura moderna*, de Simón Marchán Fiz. Asimismo, recomendamos la lectura de *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, de José Jiménez, texto que ubica al lector en los principales problemas que plantea la disciplina. Para una visión panorámica de la historia de la Estética aconsejamos la lectura de *¿Qué es la estética?*, de Marc Jimenez, e *Historia de la Estética*, de Sergio Givone, quien presenta abundante orientación bibliográfica correspondiente a cada uno de los temas tratados.

Para quien quiera profundizar las ideas estéticas desde el siglo XVIII a la actualidad se recomienda *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas I y II*, de Valeriano Bozal (ed.). Dos prácticos textos de consulta terminológica son el *Diccionario de Estética*, de Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter, y el *Diccionario de Estética*, de Etienne Souriau.

Notas

1 M. Heidegger. "La voluntad de poder como arte", *Nietzsche I* (trad. Juan Luis Vermal), Barcelona, Destino, 2000, p. 82.

2 J. Jiménez. *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*, Madrid, Tecnos, 1986.

3 G.Genette. *La obra de arte I*, Barcelona, Lumen, 1997.

4 G. Picon. *Admirable tremblement du temps*, Ginebra, Skira, 1970. Explica Picon que el interés de la lectura de la obra proviene, en parte, de ese "temblor" del tiempo registrado, por ejemplo, en el craquelado o en la erosión de la piedra en los que habla "el Insomnio del Tiempo" (p. 147).

5 El ejemplo de Oldenburg es tomado por Gérard Genette para explicar la importancia del pasaje del objeto al acto (de exponer) y del acto a la idea. Cf. *La obra de arte I*, op. cit., pp. 155-168.

6 G. W. Hegel. *Lecciones de estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 7.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 14.

9 Dice J. Ferrater Mora que la historia de la Ética "comenzó solamente de un modo formal con Aristóteles", sin dejar de señalar que existieron con anterioridad estudios sobre las normas que han regulado la conducta humana y que ya entre los presocráticos se encuentran reflexiones que procuran descubrir las razones por las cuales los hombres tienen que comportarse de determinada forma (*Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Ariel, 1999, p. 1142).

10 D. Sobrevilla. "El surgimiento de la Estética", en E. de Olaso (ed.), *Del Renacimiento a la Ilustración. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, vol. 6, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Trotta, 1994, p. 188.

11 El primer volumen de la *Aesthetica* aparece en 1750; el segundo, en 1758.

12 S. Marchán Fiz. *La Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*, Madrid, Alianza, 1987, p. 11.

13 H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 36.

14 S. Marchán Fiz. *La Estética en la cultura moderna*, op. cit., p. 13.

15 *Ibid.*, p. 16.

16 El Juramento de los Horacios representa la historia de tres hermanos que juran ante el padre y se encaminan a la defensa de la República romana. Uno de los Horacios estaba casado con la hermana de un enemigo; además, una de sus hermanas estaba comprometida con uno de los enemigos. El dilema moral se resuelve dejándose de lado sentimientos y lazos familiares en favor del sacrificio y lealtad a la República. El mismo David afirma: "Esas muestras de heroísmo y virtud cívica, conocidas por las gentes, sacudirán los espíritus y sembrarán las semillas de la gloria y la lealtad a la patria" (*Convención Revolucionaria*, 1793).

17 A. Baumgarten. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Buenos Aires, Aguilar, 1960 (trad. del latín de J. A. Míguez).

18 G. Picon. *El escritor y su sombra. Introducción a una Estética de la literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1957.

19 Ch. Baudelaire. "Le peintre de la vie moderne", en *Écrits sur l'art*, París, Librairie Générale Française, 1992, p. 370 (nuestra traducción). Baudelaire encuentra que la belleza está compuesta por dos elementos. Uno, eterno, y otro relativo, circunstancial, que es como "el envase cautivante del divino postre". Este segundo elemento está compuesto por "la época, la moda, la moral, la pasión". Cf. p. 371.

20 Ch. Baudelaire. "À quoi bon la critique?", en *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 74.

21 *Ibid.*, p. 75.

22 L. Fragasso. "Es posible la crítica de arte?", *Casandra*, Nº 4, Buenos Aires, 1997, p. 63.

23 P. Valéry. "Primera lección del curso de poética", *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990, pp. 105-129. La lección inaugural del curso fue el día 10 de diciembre de 1937.

24 U. Eco. *La obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1985, p. 36

25 G. Deleuze y F. Guattari. *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.

26 G. Vattimo. *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 59.

27 G. Trakl. *Obra completa*, Buenos Aires, Editorial y Librería Goncourt, 1968, p. 224.

28 H. R. Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986, p. 111 (v. or. 1977).

29 G. Ballo (1914) se establece en Milán a partir de 1939, siendo activo participante de la escena italiana del arte de los '50 y '60. Curador, crítico de arte y poeta, sintió admiración por Lucio Fontana, de la que da testimonio uno de sus libros: *Lucio Fontana, idee per un ritratto* (1970). Entre sus ensayos figuran: *Pittori italiani: dal Futurismo ad oggi* (1956), *Preistoria del futurismo* (1960), *La linea dell'arte italiana, dal simbolismo alle opere moltiplicate* (1964); *Boccioni* (1964).

30 G. Ballo. *Occhio Critico. Il nuovo sistema per vedere l'arte*, Milano, Longanesi, 1966 (trad. al español: Marta Auguste).

31 Para un estudio más desarrollado del tema, véase E. Oliveras, "La apreciación

estética", *Estética. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, vol. 25, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Trotta, 2003, pp. 145-167.

32 Aclara E. Burke que la perfección no es causa de belleza. "Las mujeres son muy conscientes de esto; por cuya razón, aprenden a cecear y a tambalearse al andar, para fingir debilidad e incluso malestar" (*Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 81).

33 Con precisión empirista, señala Burke que hay animales que siendo muy pequeños pueden producir el sentimiento sublime, al ser objetos de terror. Tal el caso de la serpiente y otras especies de animales venenosos. Por otro lado, no todo lo inmenso necesariamente provoca terror. Una llanura extensa como el mar "no podría jamás llenar el ánimo de alguna idea tan grandiosa como el océano mismo" al no ser causa de terror. La oscuridad es también considerada por Burke fuente de sublimidad pues "...en una completa oscuridad es imposible saber si estamos seguros, ignoramos los objetos que nos rodean".

34 E. Burke. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, op. cit., p. 42.

35 Según J. L. Villacañas, "Burke señala con extrema agudeza que la afición por contemplar desde lejos la desgracia de los otros es la más precisa de cuantas tejen la vida cotidiana de los burgueses, de los que viven en el espacio seguro y estable de la ciudad [...] ningún espectáculo anhelamos con tanto ardor, como el de una enorme y extraordinaria calamidad" (J. L. Villacañas. "Lo sublime y la muerte: de Kant a la ironía romántica", en *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 253).

36 D. Hume. "Sobre la norma del gusto", en *La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona, Península, 1989 (v. or. 1757), p. 27

37 *Ibid.*, p. 34.

38 *Ibid.*, pp. 23-52.

39 G. Dickie. *Evaluating Art*, Filadelfia, Temple University Press, 1988, p. 143.

40 Cf. G. Genette. *La obra de arte. La relación estética*, Barcelona, Lumen, p. 74.

41 Cf. G. W. F. Hegel. *Lecciones de Estética*, op. cit., pp. 16-17.

42 D. Hume. "Sobre la norma del gusto", *op. cit.*, p. 41.

43 *Ibid.*, p. 38.

44 D. Hume. "Sobre la delicadeza del gusto y de la pasión", en *La norma del gusto y otros ensayos*, op. cit., p. 53.

45 J. Jiménez. "Más allá de la contemplación estética", en J. Jiménez (ed.), *El nuevo espectador*, Madrid, Argentaria / Visor, 1998, p. 18.

46 La expresión es de W. Benjamin ("La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Tecnos, 1989, p. 51).

47 Cf. H. R. Jauss. "Poiesis: el aspecto productivo de la experiencia estética", *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, op. cit., pp. 93-115.

48 *Ibid.*, p. 110.

49 *Ibid.*, p. 111.

50 Véase H. G. Gadamer. *Verdad y Método I*, Salamanca, Sígueme, 1977, pp. 370 ss.

51 H. R. Jauss. *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002 (v. or. 1972).

52 Cf. L. Pareyson. "Tres grados del goce estético según Goethe", en *Conversaciones de Estética*, Madrid, Visor, 1988, p. 178.

53 H. R. Jauss. *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 31.

54 N. Goodman. *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 249.

55 N. Goodman. *Modos de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990 (v. or. 1978).

56 E. Kant. *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 222.

57 Cf. H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 64. Gadamer propone traducir como "pulsar" la expresión alemana "in Anschlag bringen", que en la traducción española de Espasa-Calpe de la *Crítica del Juicio* (# 48, p. 218) figura como "tener en cuenta".

58 E. Oliveras. *La metáfora en el arte*, Buenos Aires, Almagesto, 1993, p. 167. La autora analiza el metaforismo fundamental del pensamiento como un compuesto de enunciado e imagen.

59 J. Lacan. *El Seminario 3: La Psicosis*, Buenos Aires, Paidós, 1986, p. 114.

60 P. Valéry. *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid, Visor, 1987, p. 27.

61 G. Vattimo. *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 133.

CAPÍTULO II

LOS CONCEPTOS PRINCIPALES

La estética, como ya lo indicamos, comprende dos regiones principales: el arte y la belleza. Tanto en la Antigüedad como en la Edad Media, la belleza tuvo un lugar de privilegio, opacando muchas veces el interés por el arte. Pero desde la Edad Moderna, y más aún en nuestro tiempo, la relación se encuentra invertida: el interés por la belleza resulta eclipsado por la reflexión sobre el arte, consecuencia de los rotundos cambios que, desde los comienzos del siglo XX, se encuentran en las obras.

Mientras la belleza parece no estimular en demasía al pensamiento,[1] las publicaciones y encuentros internacionales relativos a la problemática del arte se multiplican en todas partes. Podríamos concluir que sobre esta cuestión, que supone un permanente reajuste categorial, gira hoy la Estética casi con exclusividad.

1. El concepto de arte

En el siglo XIX nadie podía imaginar que una rueda de bicicleta montada sobre un banco de cocina sería una obra de arte. La pregunta correctamente formulada sería entonces no tanto *¿qué* es arte? sino *¿cuándo* hay arte?, ¿cuándo algo que, hasta el gesto instaurativo de Marcel Duchamp, era ubicado dentro del campo de lo no artístico pasa a ser obra de arte? En otras palabras: ¿cuándo algo tiene el derecho de ser considerado *también* arte?[2]

Podemos decir, con Jiménez, que si bien el concepto de arte no es universal, lo que sí es universal, "en un sentido *antropológico*, es la *dimensión estética*". En todas las culturas encontraremos diferentes prácticas de representación que utilizan soportes variados: sonidos, palabras, imágenes visuales. Lo que diferencia la cultura occidental de otras no occidentales es, afirma Jiménez, "la exaltación de la forma que caracteriza nuestra idea de arte".[3]

A la exaltación de la forma, característica de la idea occidental de arte, se suma en el siglo XX la preeminencia del concepto, lo que hará que, desde en-

tonces, los objetos artísticos ni siquiera tengan ese "parecido de familia" del que hablaba Wittgenstein para referirse a los términos de denotación abierta.

En *The Role of Theory in Aesthetics* (1957), Morris Weitz demuestra que cualquier teoría del arte resulta una "imposibilidad lógica" pues no existen criterios para el arte que sean necesarios y suficientes. En la misma dirección, William Kennick señala en 1958, un poco después de Weitz, que si podemos definir una palabra como "cuchillo" es porque los cuchillos cortan, es decir que tienen una cualidad o función específica común. Ahora bien: ¿cuál es la cualidad o función común de los objetos que hoy se engloban en la palabra "arte"? ¿Cuál es el "parecido de familia" del *ready-made* y *La Gioconda* o cualquier obra "retiniana", para usar el término de Duchamp?

Problematicidad actual del concepto de arte

Hasta el siglo XX se sabía, al menos aproximadamente, lo que era arte. El arte *tenía* una definición, pero ésta se ha ido perdiendo principalmente por la violenta ruptura del paradigma estético tradicional operada por Duchamp y multiplicada en la década de 1960. Se podría afirmar que el rasgo principal del arte de los últimos tiempos es su *des-definición*.

La ambigüedad en la definición del arte tiene su contrapartida en aquella segura afirmación de Benedetto Croce de 1912, con la que él da comienzo a su *Breviario de Estética*:

> A la pregunta ¿qué es el arte? puede responderse bromeando, con una broma, que no es necia completamente, que el arte es aquello que todos saben lo que es. Y verdaderamente, si no se supiera de algún modo lo que es el arte, no podríamos tampoco formular esta pregunta, porque toda pregunta implica siempre una noticia sobre la cosa preguntada, designada en la pregunta y, por ende, calificada y conocida.[4]

Nada parecido siente Theodor Adorno a fines de la década de 1960. El arte ha dejado de ser "aquello que todos saben lo que es". De allí que el filósofo alemán sostenga, al comenzar su *Teoría Estética* (1970), que lo único evidente del arte es la pérdida de su evidencia.

> Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.[5]

¿Por qué las latas *Merde d'Artista* (1961), del artista conceptual Piero Manzoni, que se vendían al peso según la cotización diaria del dólar, o la instalación con doce caballos vivos que Jannis Kounellis presentó en 1969 en la Galería L'Attico de Roma son obras de arte? La respuesta no es sencilla, más aún si pensamos que cada época, como dice José Jiménez en *Teoría del arte,* ha entendido por "arte" cosas muy diversas:

> Comencemos por observar que, aunque es habitual creer que "sabemos" lo que es "arte", la verdad es que lo que se ha entendido por "arte", a lo largo de la historia de nuestra cultura, y sobre todo su intencionalidad y sus límites, son algo sumamente cambiante. Cada época, cada situación específica de cultura, ha entendido como "arte" cosas muy diversas.[6]

Jiménez hace referencia a uno de los casos más controversiales de los últimos tiempos: el de los cadáveres plastinados* del médico Gunther von Hagens. Los cuerpos que él presenta son cuerpos humanos reales, cadáveres tratados con una técnica especial de conservación. ¿Estamos realmente ante obras de arte? No caben dudas de que se exhiben *como* tales en museos y galerías y que su autor se presenta *como* artista vistiéndose a lo Joseph Beuys con su clásico sombrero y chaleco, es decir, ostentando una "imagen" de artista. Al respecto, señala Jiménez:

> No resulta muy aventurado pensar que el doctor Von Hagens esté explotando una presentación pública de su figura que se aproxime a la de un "artista", para así conseguir un mayor impacto publicístico y mediático de sus exposiciones. ¿Estamos ante "un artista de la anatomía"? Los medios de comunicación dudan, en efecto, y se preguntan si "esto es arte", extendiendo subliminalmente entre el público masivo la idea de que "no hay límites", o de que hoy puede ser arte "cualquier cosa".[7]

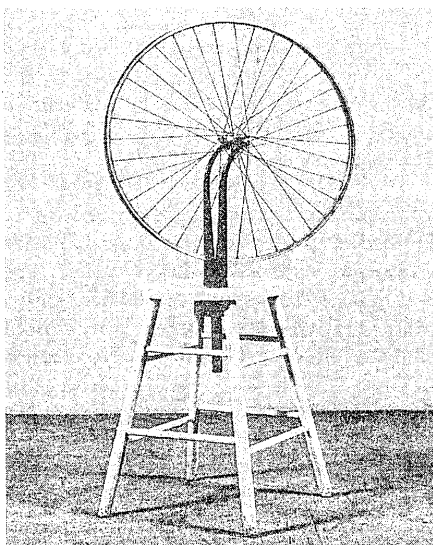
¿Podríamos afirmar que efectivamente "no hay límites"? ¿Acaso todo es o puede ser arte? Si es verdad que todo es arte, nada es arte, podríamos decir también. Deberíamos quizás aceptar la existencia de ciertos límites, principalmente los que bordean la ética (aceptada). Hasta hace poco, la muerte era el lugar de lo privado, quizás el último bastión de la intimidad y del pudor en un mundo donde todo tiende a disolverse en lo público, consumido por la voracidad de los medios masivos y del *marketing*.[8] ¿Mostrar la muerte no sería violar ese bastión de lo privado? ¿Podría o debería esto ser aceptado? La respuesta sigue abierta.

Recordemos que hace casi treinta años, Hans G. Gadamer sostuvo que el arte ha dejado de ser para nosotros un "lenguaje de formas comunes para contenidos comunes".[9] No existe, en consecuencia, comprensión colectiva de la obra del artista: a éste lo define su desarraigo y a sus productos la necesidad de justificación.

Es precisamente la necesidad de justificar el arte lo que guía a Gadamer en *La actualidad de lo bello* (1977). El título puede resultar equívoco, ya que el texto da cabida no sólo a lo bello sino también, y principalmente, al arte. De él se ocupa explícitamente el autor en la segunda sección del libro, desplegando su

* La plastinación es una técnica de conservación de cadáveres desarrollada por el anatomista Von Hagens y utilizada en centros de investigaciones médicas de todo el mundo. Consiste en la sustitución de líquidos del cuerpo por polímeros sintéticos, lo que permite mostrar órganos, músculos y tejidos al desnudo. Los cuerpos adquieren rigidez y son exhibidos en distintas posiciones (parados, acostados o sentados, como si estuvieran conversando o jugando al ajedrez).

propia posición que consiste en justificar, desde un punto de vista antropológico, la necesidad perenne del arte. (Sus ideas sobre este tema serán detalladas en nuestro último capítulo.)

La primera sección de *La actualidad de lo bello* se presenta como un ajuste de cuentas con Hegel o, más exactamente, con su idea de "carácter de pasado del arte". Gadamer pasa revista a las distintas circunstancias que llevaron a los filósofos a poner en duda la necesidad del arte. En el siglo XX, en momentos previos a la Primera Guerra Mundial, la circunstancia decisiva fue, dice Gadamer, el *shock* estético de Marcel Duchamp (1887-1968).[10] Con sus *ready-mades*, la extensión de la palabra "arte" se torna dramáticamente ambigua. En efecto, los objetos que este término abarca parecen no tener nada en común. ¿O existe acaso, a primera vista, una denotación común a una escultura tradicional y a la *Rueda de bicicleta* (1913) de Duchamp?

2. Marcel Duchamp. *Roue de bicyclette* (Rueda de bicicleta), *ready-made*: rueda de bicicleta, diámetro 64,8 montada sobre un taburete de 60,2 de altura, 1913. © ADAGP, París, 2005

Cuando Duchamp firma productos de series industriales (un secador de botellas, un mingitorio, una pala de nieve), está negando abiertamente la categoría de la producción individual. La firma del que ejecuta, la que daba cuenta precisamente de la individualidad de la obra, es el hecho depreciado por el artista. Afirma Peter Bürger:

> La provocación de Duchamp no sólo descubre que el mercado de arte, que atribuye más valor a la firma que a la obras sobre la que ésta figura, es una institución cuestionable, sino que hace vacilar el mismo principio del arte en la sociedad burguesa, conforme al cual el individuo es el creador de las obras de arte. Los *ready-mades* de Duchamp no son obras de arte, son manifestaciones.[11]

En el complejo panorama del arte del siglo XX —desde las primeras manifestaciones dadaístas hasta las variadísimas opciones analíticas de los 60 y los 90— la aplicación de la palabra arte, como "arte estético", resulta totalmente inadecuada e impropia. Al recibir la pesada herencia del concepto de *aisthesis* (sensación), el término "arte" difícilmente pueda ajustarse a las nuevas manifestaciones. El arte no es sólo sensación sino también "cosa mental". "*Si dipinge col cervello*" (se pinta con el cerebro),[12] sostuvo Leonardo, uno de los artistas que mejor vio la importancia del componente intelectual en la producción artística. Aparece entonces como inactual la contraposición de la Antigüedad entre conocimiento mental (*noésis*) y el sensorial (*aisthesis*). Quintiliano (ca. 35-ca. 95) sostuvo que "los cultos están familiarizados con la teoría del arte, los profanos con el placer que el arte proporciona" (*Institutio Oratoria*, II, 17, 4). Pero el placer, lo sabemos bien, no está disociado de la teoría. Por el contrario, encuentra en ella su fundamento. Hablamos entonces de un "placer intelectual" o "teórico". Entre el acto de disfrute y el trabajo del que teoriza no hay necesariamente oposición, puede haber coincidencia, si bien nuestra sociedad se empeña en separarlos como momentos distintos.

La *Pequeña apología de la experiencia estética* de Jauss se funda, precisamente, en la necesidad de superar la oposición goce-reflexión. El goce del arte no es *una cosa* y la reflexión científica, histórica o teórica sobre la experiencia artística, *otra*. Decir, como se dijo, lo contrario, es un "argumento de mala conciencia", por lo cual el objetivo de Jauss es "restituir de nuevo la buena conciencia al investigador que disfruta y reflexiona sobre el arte".[13] Escrita en 1972, dos años después de la *Teoría estética* de Adorno, su "apología" —enfrentada a las estéticas de la negatividad y de la seriedad intelectualista, desde Platón hasta Adorno— es una defensa apasionada del placer reflexivo. En *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, un texto clave para la teoría de la recepción, sostendrá Jauss que el espectador de un *ready-made*, sólo puede disfrutarlo "en la atracción provocativa que en él despiertan el cuestionar, el definir y el rechazar". En casos como éste, concluye, "el comportamiento teórico se convierte en estético".[14]

Algunos rasgos definitorios

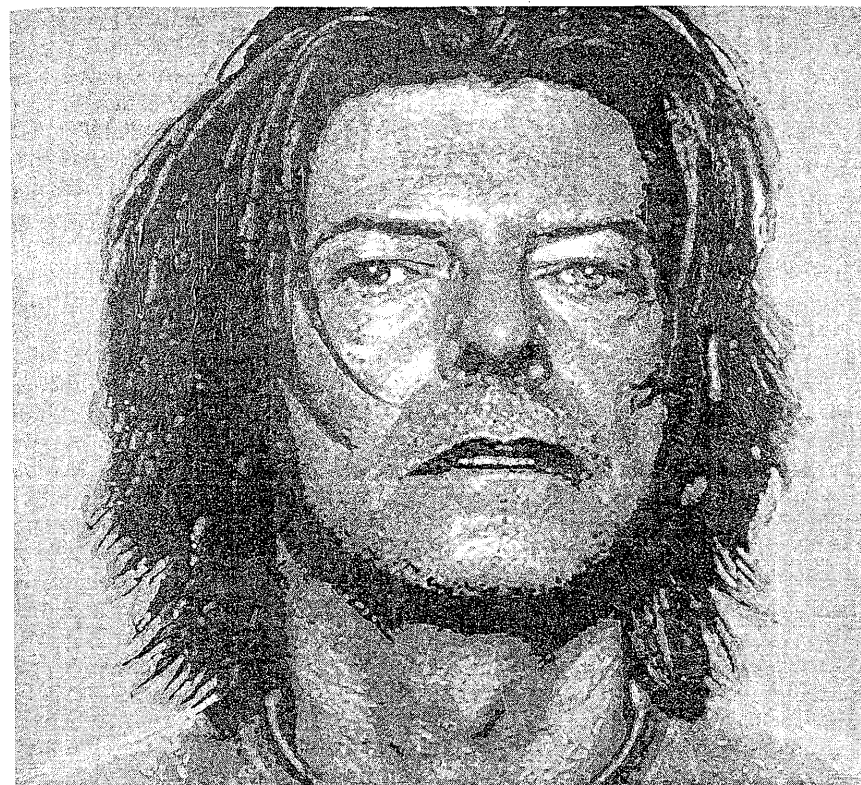
A lo largo de la historia se intentó definir al arte desde diversas perspectivas. En su *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*,[15] el esteta polaco Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980) intenta abarcar diferentes aspectos resaltados en las obras, presentando los siguiente rasgos definitorios:

El rasgo distintivo del arte es que produce belleza. Encontramos esta idea

desarrollada en el Renacimiento. Leone Battista Alberti (1404-1472) exige al pintor que haga converger todas las partes de su obra "hacia una belleza única". Es este canon el que, aceptado al menos hasta el siglo XIX, está en la base de la expresión "bellas artes". Pero no siempre lo bello y el arte se asocian. En el siglo XIX Karl Rosenkranz incluye también a lo feo en el terreno del arte. Si lo feo no tuviera lugar en el campo estético, quedarían fuera de él artistas de la importancia de Bosch, Brueghel, Goya, Géricault, Picasso y, dentro del arte argentino, de Berni, Eguía, Gómez o Noé.

El rasgo distintivo del arte es que representa o reproduce la realidad. Es la definición sustentada por Platón y Aristóteles. Dos mil años más tarde, Leonardo dirá en su *Trattato della Pittura* (frg. 411): "La pintura más digna de alabanza es aquella que está lo más posible de acuerdo con lo que representa". Cuando en 1747 Charles Batteux escribe *Les beaux arts réduits à un seul principe* (Las Bellas Artes reducidas a un solo principio), piensa en el rasgo común de la imitación. Considera Tatarkiewicz que esta segunda definición, tan popular en los viejos tiempos, no es hoy más que "una reliquia histórica".[16] Esta apreciación de Tatarkiewicz merece que nos detengamos. No estamos de acuerdo con ella. ¿Acaso la aparición del hiperrealismo, en la segunda mitad de los años 60, no está mostrando que la imitación es mucho más que una "reliquia histórica"? Además, la presencia de un hiperrealismo extremo, casi exasperante, en artistas de la joven generación, ¿no pone también de manifiesto la actualidad de lo que Tatarkiewicz consideraba una antigüedad?

Como los pintores hiperrealistas, los tres artistas "del siglo XXI" que integran el colectivo Mondongo,[17] producen obras con *apariencia* notoriamente fotográfica. Así, visto a una cierta distancia, el *Retrato de David Bowie* parece ser una fotografía. Todo resulta como si, cuando ingresamos en la sala de la galería, descubriéramos que estábamos equivocados: que la muestra que pretendíamos ver no era, en realidad, de pintura sino de fotografía. Pero unos segundos después, a medida que nos acercamos a la obra, se produce un sorprendente efecto de transmutación; comenzamos a ver los materiales empleados —en este caso, purpurina sobre madera— en lo que creíamos era la superficie plana del papel fotográfico. ¿Para qué la mímesis si ya está la fotografía con su (aparentemente insuperable) efecto de realidad? Sucede que, en la obra del grupo Mondongo, el tema es no sólo lo que la imagen representa; también es "tema" la extravagante materia de representación que comenta e *hiperboliza* los contenidos, haciéndolos hablar a viva voz. No es casual que el retrato de David Bowie haya sido realizado con materiales glamorosos y brillantes —polvos similares a los que la estrella de la canción utiliza en su maquillaje— o que los retratos de los reyes de España hayan sido realizados con pedazos de vidrio pintados, que dan la ilusión de espejitos de colores (aludiendo a la Conquista de América).

El rasgo distintivo del arte es la creación de formas. Aristóteles, en la *Ética a Nicómaco,* afirma que: "nada debe exigirse a las obras de arte excepto que tengan forma". Según Tatarkiewicz, de todas las definiciones ésta es la más "moderna". En su *Vie des formes* (1943), Henri Focillon sostendrá que "la obra de arte sólo existe como forma".[18] En el capítulo IV, dedicado a las ideas estéticas de Kant, retomaremos la cuestión de la importancia de la forma en el juicio de gusto.

3. Grupo Mondongo. *Retrato de David Bowie,* purpurina sobre madera, 150 x 150, 2003.

El rasgo distintivo del arte es la expresión. Uno de los principales defensores de esta definición, relativamente reciente, fue Benedetto Croce. También fue defendida por artistas como, entre otros, Kandinsky. El problema sería que con ella todo el arte racionalista y conceptual quedaría afuera.

El rasgo distintivo del arte es que produce la experiencia estética. Si la definición anterior pone el acento en el creador, ésta lo hace en el receptor. El espectro de respuestas posibles es muy amplio, desde la contemplación a la actividad teorética (como es requerida por gran parte del arte actual).

El rasgo distintivo del arte es que produce un choque. Esta definición también tiene en cuenta al espectador, concretamente al efecto que las obras contemporáneas producen en él. Es la más reciente de todas, si bien fue enunciada tempranamente por Valéry.

Con el trasfondo de estas definiciones, Tatarkiewicz enuncia la propia: "Una

obra de arte es la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de un tipo de experiencias que deleiten, emocionen o produzcan un choque".[19] "Arte" es, asimismo, aquello que proporciona "alimento espiritual".[20] Desde este punto de vista el aporte de Shakespeare es mayor que el de una taza hermosa. Miguel Ángel sostuvo que la obra "inicia un vuelo hacia el cielo" y André Malraux que el arte constituye "el mundo de la verdad sustraído del tiempo".

Insiste Tatarkiewicz en que "arte" es el producto de "una actividad humana consciente".[21] Distinguimos así entre una obra de arte creada por el hombre y un producto de la naturaleza (salvo que identifiquemos artista y naturaleza, como lo hace Kant al hablar del don innato del genio). Pero no debemos perder de vista que no siempre lo que el mundo del arte considera obra de arte es el producto a una intención artística consciente. Luis Juan Guerrero se refiere al crucifijo catalogado como obra artística, que pasa a ser patrimonio de un museo de arte o de una colección sin que su autor haya tenido la más mínima conciencia de haber realizado una obra de arte. Al describir su idea de "insularidad imaginaria", Guerrero afirma que cuando contemplamos algo como obra de arte, la desligamos de todas las vinculaciones que pudieron darle origen. Dejamos que ella se exhiba por sí misma "en todo su esplendor". De esta manera, en la medida en que el crucifijo se desprende, por su "empuje propio", del mundo de la fe religiosa que lo ha creado, puede llegar a convertirse en obra de arte.[22]

Otra relación de interés es la que se produce entre la actividad consciente del artista y el azar. En su *Tratado de la Pintura*, Leonardo recuerda lo que decía Botticelli: que con sólo arrojar espontáneamente una esponja húmeda contra la pared, podemos conseguir un bello diseño. Pero esa mancha de colores no sería una obra de arte, a menos que la introducción del movimiento azaroso obedeciera a un programa consciente del artista. La participación del azar como factor decisivo de la creación tiene uno de sus mejores ejemplos en el dadaísmo. Un caso paradigmático es el de Tristán Tzara, quien en su *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo* (1920) presenta una serie de pasos para la inclusión del azar en la construcción de la poesía.[23] Otro caso paradigmático, en el campo de la música, es *4'33"* de John Cage, obra en la que se incluyen los ruidos aleatorios de la sala de conciertos. También en algunos trabajos conjuntos de Cage, Cunninghan y Rauschenberg, la incorporación del azar es el eje de la metodología de trabajo: cada uno compone individualmente —música, coreografía, vestuario— en un tiempo determinando de antemano y recién reúnen sus producciones en el ensayo general.

2. Arte y belleza en la Antigüedad

El concepto de arte no es, como vimos, ni universal ni eterno; cambia según las culturas y los tiempos históricos. El término *téchne*, de uso generalizado en la Hélade hacia el siglo VI a.C., cubría un campo de objetos mucho más vasto que nuestra palabra "arte", con la que generalmente es traducido. No hay en él nada que recuerde la restricción de un sistema de objetos "artísticos".

Analizaremos el concepto griego de arte a través del pensamiento de Platón y de Aristóteles. Ellos son, sin lugar a dudas, los dos primeros y más sobresalientes teóricos de la *téchne* en Occidente. Recordemos que mientras Aristóteles ejerce influencia en la filosofía posterior por sus ideas relativas al arte, Platón hace otro tanto, principalmente en el neoplatonismo, por sus ideas relativas a la belleza.[24] La posición justificadora del arte en Aristóteles contrasta con la posición crítica e intransigente de Platón. Señala Emilio Estiú:

> [...] desde Platón hasta Bergson nos encontramos con el hecho de que a mayor acentuación metafísica de lo bello corresponde una menor justificación del arte.[25]

Platón llega al extremo de pretender expulsar a los artistas que, en su república ideal, no respeten las leyes eternas, privilegiando el impulso de su (efímera) subjetividad.

El concepto extendido de *téchne*

Puede resultar extraño el hecho de que si bien los griegos vivían rodeados de templos y de esculturas, y eran educados por los relatos de Homero, no existía en Grecia una palabra especial para designar al "arte". El escultor era un *technítes*, un artífice, tanto como el carpintero o el constructor de barcos. No tenía la palabra *téchne* el sentido ilustre y excluyente de nuestra palabra "arte" (ni de lo que después se identificaría como "bellas artes"). El artista no aparecía como alguien especial, diferente de los demás. Y si bien en el siglo VI a.C. aparecen las primeras firmas de artistas, las obras así destacadas no alcanzarán nunca la cúspide sacralizante del Renacimiento, tal como las describe, a través de fabulosas anécdotas, Giorgio Vasari en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores* (1550).

El término *téchne*, que cubría una amplia gama de oficios y de técnicas, designaba una habilidad productiva, una destreza tanto mental como manual. De allí que Wladyslaw Tatarkiewicz concluya que "maestría"[26] o "técnica"[27] son términos que servirían, mejor que "arte", para traducir la palabra *téchne*.

Al no haber sido equipado suficientemente por la naturaleza, el hombre debía recurrir a las *téchnai* para mejorar sus condiciones de vida. El escultor, el poeta, el médico, el ebanista, todos tenían en común el trabajar por el bien de los hombres y, en consecuencia, de la *polis*.

Observa Gadamer que nunca debemos subestimar lo que las palabras puedan decirnos, ya que ellas condensan experiencias de una determinada comunidad y hablan de un pensar consumado.[28] La inexistencia de una palabra especial que, en Grecia, nombrara al arte da cuenta de su efectiva integración en la sociedad.

Ars (término del que deriva nuestra palabra "arte") es el correspondiente latino del griego *téchne* y, al igual que éste, posee un amplísimo significado. Designa, hasta el siglo XV, actividades ligadas a distintos oficios y ciencias

(véase *infra*). Se aplica a la técnica, al *métier*, al saber-hacer. Se habla, por ejemplo, del "arte" (*ars*) del ebanista o del cazador y hasta del arte de seducir.

Traducir *téchne* o *ars* por "arte" implica una violenta reducción del sentido original y es motivo de más de un equívoco. Esto ocurre cuando se utiliza ese término en el sentido restringido que hoy le damos, para hacer referencia a lo que en otras culturas poseía una vasta denotación.

El concepto de *mímesis*

El concepto de arte está íntimamente ligado al de *mímesis*. Así, dentro de las *téchnai* se encuentran las *téchnai mimetikaí* (artes de imitación).

La palabra *mímesis* (imitación) aparece ya en los pitagóricos, quienes afirmaban que las cosas *imitan* o *representan* números. Aristóteles manifiesta que cuando Platón habla de "participación" (*méthexis*) de las cosas en las Ideas indica una relación semejante a la expresada en el término pitagórico *mímesis*.

¿Es correcto traducir *mímesis* por "imitación"? Observa W. K. Guthrie que el antiguo significado de *mímesis* alude no sólo a la "imitación" sino a la "representación", como lo muestra la relación del actor con su papel.

> La relación entre un actor y su papel no es exactamente imitación. El actor se mete dentro de él, o más bien, según la concepción griega, el papel se mete dentro de él, que lo representa con sus palabras y gestos. Pero aún hay más. El drama se inició, y continuó, como un ritual religioso, y no podemos esperar comprender el pensamiento pitagórico, si nos permitimos el lujo de olvidarnos de que también fue primariamente religioso. En las representaciones dramáticas más primitivas y sencillas, los hombres representaban a dioses o espíritus con fines religiosos. Lo que acontecía a los participantes de esa representación era que el dios en persona se introducía en ellos, los poseía y actuaba a través de ellos.[29]

El sentido de *mímesis* en sus comienzos fue, por lo tanto, más profundo que aquello que podría indicar la palabra imitación. "Significaba imitación, pero en el sentido del actor y no del copista", afirma Tatarkiewicz.[30] El papel que el actor debía representar se introducía en él, lo poseía y actuaba a través de él. Lo mismo sucedía con la mímica y las danzas rituales de los sacerdotes en el culto dionisíaco; el Dios se introducía en ellos. Sería más exacto, entonces, decir que eran "representantes" y no "imitadores". Con el paso del tiempo, el término *mímesis* experimenta un giro laico y se extiende a las distintas formas del arte, a la música, a la poesía y a las artes plásticas.

Mímesis, en síntesis, puede significar tanto "representación" (en su sentido más profundo) como "imitación" (*imitatio* en la traducción latina). En el Renacimiento la imitación "naturalista" se convertiría en un concepto básico de la teoría del arte. Así la encontraremos en Giorgio Vasari, Lorenzo Ghiberti, Leone Battista Alberti y Leonardo da Vinci.

Más allá del *cómo* se imita, el mayor problema que plantea el concepto de imitación es el *qué* se imita. ¿Acaso lo que se imita es la apariencia de los hechos empíricos (Platón), lo universal (Aristóteles), el "alma" de lo representado (Schelling)? ¿La imitación es copia —fotográfica— de la forma externa de un objeto o interpretación transformadora? La forma exterior de las cosas, de acuerdo a Kandinsky, debía resolverse en energía interior. Y en una dirección coincidente Klee sostenía que el arte "no reproduce lo visible, sino que *hace visible*".

En *Meditaciones sobre un caballo de juguete*,[31] Ernst Gombrich (1909-2001) vuelve al viejo tema de la imitación para cuestionar la idea de copia de la apariencia externa. Más importante es "lo que se sabe" que "lo que se ve". El *hobby horse* (un simple palo de escoba) es uno de los juguetes más universales de la cultura occidental. Si logra imitar al caballo no es por su fidelidad a la apariencia externa sino por lo que sabemos del animal: que puede ser cabalgado. Más que una forma exterior, lo que el *hobby horse* está imitando, entonces, es una función (la de cabalgar), para lo cual basta una imagen mínima de alusión al caballo real.

Platón: *mímesis y eidolopoietiqué* (producción de imágenes)

Los que producían *las téchnai mimetikaí* (artes de imitación) eran los *mimetés* (imitadores). Estos productores de *eidola* (imágenes) estaban alejados de la verdad y de lo real; ellos no hacían cosas útiles (utensilios, muebles, etc.) sino, como observa Platón en el *Sofista* (255 b-c), meras ilusiones, fantasmas o simulacros de esas mismas cosas.

Para entender en profundidad el concepto platónico de *mímesis*, en el que se incluyen diferentes manifestaciones del arte (visuales, musicales, literarias), debemos prestar especial atención a las cualidades de irrealidad y de ilusión que Platón le asocia. *Mímesis* supone, en efecto, no sólo la producción de algo irreal sino también que eso irreal debe dar ilusión de realidad.[32]

No deja de ser significativo, en tiempos en que se discute con insistencia la relación real-virtual, el hecho de que Platón haya descubierto en el arte su cualidad esencial de *eidolopoietiqué* (producción de imágenes). Reconoce lo que hoy llamamos "virtualidad" del arte, su ser ficcional; examina el *ser* del arte en su sentido más actual.

La pintura, *téchne* de la mentira, es una *mímesis phantastiké*. Como sostiene José Jiménez, en el capítulo "La invención del arte" de su *Teoría del arte*, la categoría de *mímesis* "indica mejor que ningún otro término la cristalización de *la emancipación formal de la imagen*, lo que he llamado el descubrimiento del arte".[33] Paralelamente, el pintor es una especie de prestigitador o mago que busca asombrar produciendo una suerte de encantamiento que le permitirá ascender socialmente, obtener fama y riqueza. Si es diestro, dice Platón, logra el engaño (598 c), al igual que los hechiceros.[34] La pintura, en definitiva, es lo contrario de la verdad, es una falsificación. Lo que vale para el arte visual alcanza también a la literatura. Homero imita la virtud del héroe pero no sabe producirla en la *polis* y, además, imita a veces lo más vil del ser humano, por lo cual

sus obras no pueden servir a la educación de los jóvenes. No ayudan a despertar en éstos el amor a la verdad y al bien.

José Jiménez sintetiza las ideas platónicas al escribir:

> El *lógos*, pensamiento-lenguaje, y el *eidos*, la esencia de las cosas, la forma constitutiva, se oponen en su pensamiento a la *mímesis* y al *eídolon*, ubicados en el terreno de la mera apariencia, y, por tanto, propiciadores del alejamiento de la verdad. Habrá que esperar a Aristóteles para que se produzca el reconocimiento filosófico de la autonomía y legitimidad de la *mímesis*, de la producción de imágenes, y de su importancia tanto cognoscitiva como ética, antropológica en definitiva.[35]

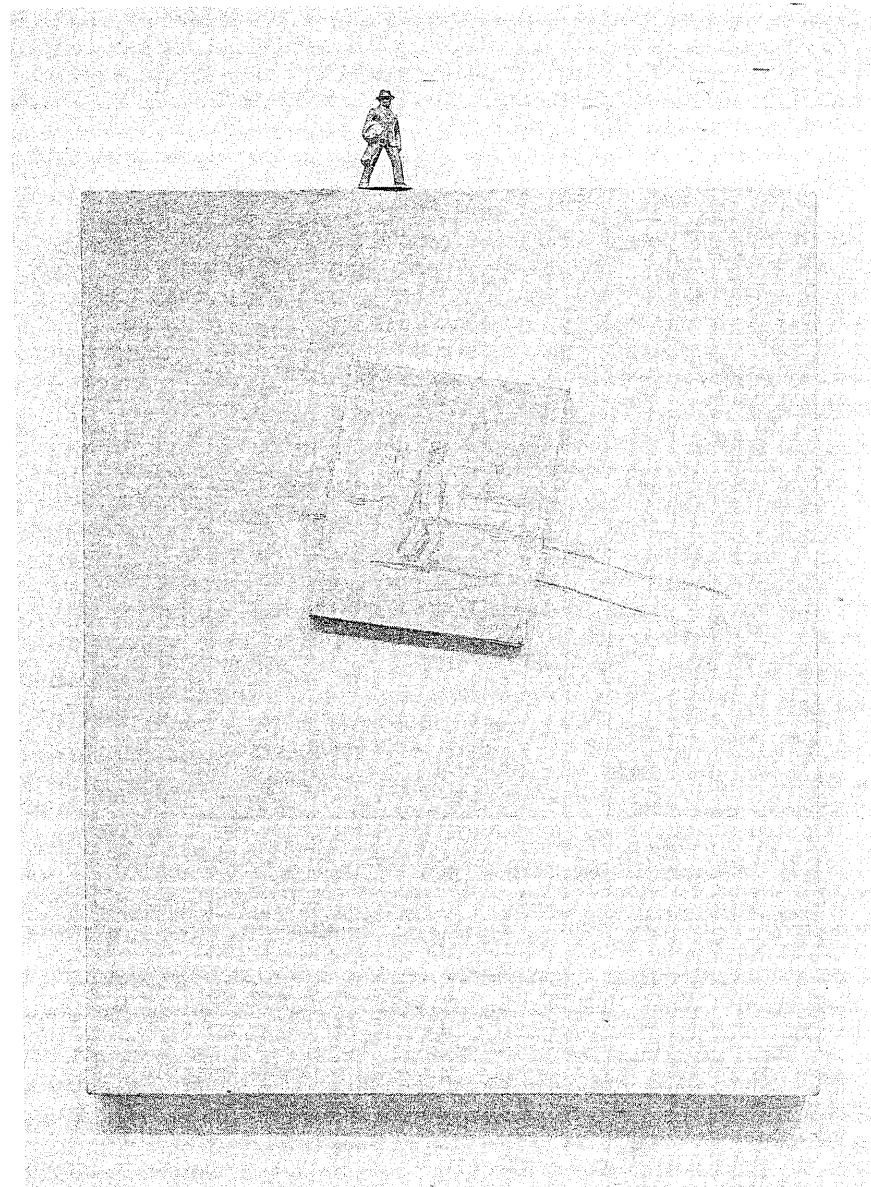
La esencial ambigüedad del universo de la imagen, al dar la ilusión de ser (y no ser), contradice el ideal racionalista de precisión del *lógos*. Veintitrés siglos serán necesarios para que Nietzsche, el anti-Platón, invierta los parámetros y considere al arte como la actividad propiamente metafísica del hombre.

Pero antes de impugnar sin más el rigorismo platónico, sería importante reflexionar sobre los efectos indeseados de la saturación icónica en un mundo como el nuestro, cada vez más virtual, teñido de la misma *ambigüedad* característica de las imágenes. Esta cuestión es el *leit motiv* de obras de artistas contemporáneos como Peter Halley, Tom Friedman, Augusto Zanella, Jaime Davidovich o Liliana Porter, entre otros.

En *The Way* (El camino) de Porter, lo "real" aparece como un estado transitorio de las cosas. Podemos leer la imagen (virtual) del hombre dentro del cuadro como imitación bidimensional de la pequeña estatuilla (real) ubicada fuera del cuadro, pero ésta podría ser vista, a su vez, como imitación (virtual) de otro modelo (real): el ser humano. Y éste, a su vez, podría ser imitación (virtual) de otro modelo (real) y así, recordando a Borges, seguiríamos un encadenamiento inagotable. Podríamos percibir también distintos grados de realidad en la línea del camino. ¿Acaso la del bastidor más pequeño, pegado sobre otro de mayor tamaño (que le sirve de fondo), sería menos real que aquella que se prolonga en éste?

La metáfora del espejo

En el último libro (X) de *República*, Platón presenta su teoría de la imitación como reflejo en el espejo. Nos dice que tomando un espejo y haciéndolo girar hacia todos lados, enseguida se verá el sol, lo que hay en el cielo, la tierra, las plantas, los animales (596 d-e). Las imágenes que produce el artista, como las imágenes del espejo, explica Massimo Cacciari (1944), son simples "fenómenos".

> Lo que produce el espejo son simples "fenómenos" (*phainómena*), no seres (*ta onta*) según la verdad (*ta alétheia*), conformes a la verdad. Se trata aquí de un pasaje decisivo donde es cuestión de nuestra visión misma del mundo. Lo que

4. Liliana Porter. *The Way* (El camino), óleo y carboncillo sobre tela con ensamblado, 79 x 51,4, 1991.

aparece en el espejo (lo que constituye el *fenómeno* del espejo) no es conforme a la verdad; su ser no es el ser en verdad. *Alétheia* significa aquí la dimensión de la manifestación y de la presencia, la no-latencia de lo que ha sido perfectamente producido fuera del Leteo,[36] fuera del escondite y del olvido. El Fenómeno (los *phainomena* del espejo) indica pues un "negativo", una ausencia: lo que no está efectivamente presente, lo que no tiene la consistencia real del "que es". Los *phainómena* son las cosas en su no-aparecer de verdad.[37]

El espejo produce fantasmas; no corresponde a lo que es en verdad. Pero entonces, tomando en cuenta esa falencia, Cacciari saca esta importante conclusión: "hablando propiamente sólo el espejo *crea*".[38] El espejo, precisamente, no ofrece nada más que imágenes, puras imágenes, es decir, *creaciones*.

Que el arte, según Platón, no es conforme a la verdad, se encuentra resumido en un fragmento del libro VI de *República* (509 d-511 e), cuyo esquema presentamos.

	Entes	**Facultades de conocimiento**	
	Idea del Bien		
Mundo inteligible	Ideas morales y metafísicas	Inteligencia (*nóesis*)	*Epistéme* (ciencia)
	Ideas matemáticas	Entendimiento (*diánoia*)	
Mundo sensible	Cosas sensibles (propiamente dichas)	Creencia (*pístis*)	*Dóxa* (opinión)
	Imágenes	Imaginación (*eikasía*)	
	No-ente	Ignorancia absoluta	

De acuerdo a lo que se conoce como "paradigma de la línea",[39] que cubre desde la zona de la nada hasta la del ser en toda su plenitud, desde la ignorancia absoluta hasta el conocimiento absoluto, se ubican distintos grados del ser y del conocer. Las secciones son desiguales para simbolizar el mayor grado de realidad y de verdad que tiene el mundo inteligible en relación al sensible.

El esquema se encuentra coronado por la Idea del Bien, a la que Platón llama "Idea de las Ideas". Mientras las Ideas son únicas (una sola idea de belleza, una sola idea de igualdad, etc.), inmutables, necesarias, universales y eternas,

las cosas sensibles son múltiples, mutables, temporales, contingentes y particulares, todas copias de la única Idea.

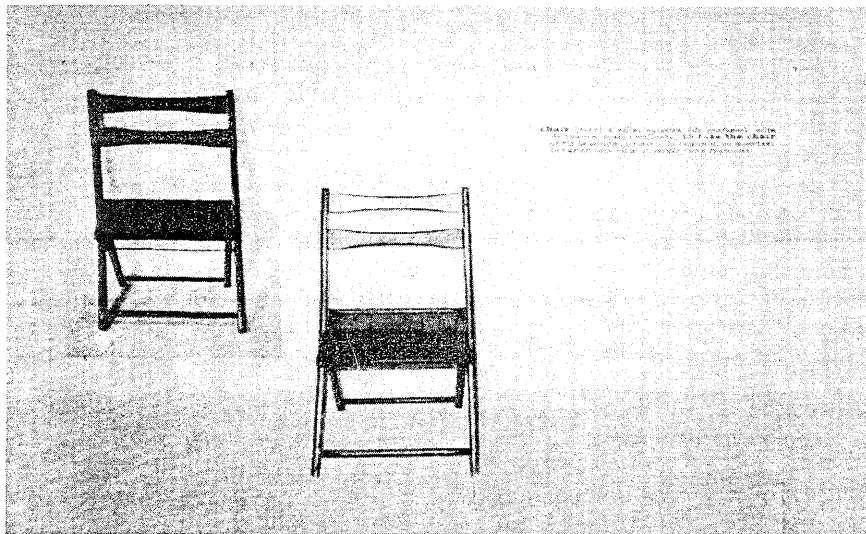
En el Libro X de *República*, Platón ilustra la degradación ontológica del arte a través del ejemplo de las tres camas. Nos dice que existe en el mundo empírico una multiplicidad de camas, mientras que en el mundo suprasensible encontramos la Idea* de cama, única y esencial.

La Idea de cama —por la cual la cama es cama— es obra del *demiurgós*, de una "divinidad creadora natural", del divino artífice del mundo de las Ideas. También en el *Timeo* (28 a –31 a) Platón se refiere a un artífice que hace el mundo teniendo los ojos fijos en el modelo eterno. El primer grado de realidad (por encima del cual no hay ningún otro) está constituido por las Ideas creadas por el demiurgo. El segundo grado de realidad corresponde a la cama sensible que fabrica el artesano, que es copia imperfecta, realidad degradada con respecto al primer grado de realidad. Finalmente se encuentra la imitación que hace el artista y que corresponde al tercer grado de realidad. Con Plotino (h. 203-269/70) la distancia entre el arte y la verdad se acorta al considerar éste que lo bello artístico imita no la cosa sino lo inteligible (*Enéadas* V, 8, 1).

El artesano y el artista son imitadores. Pero Platón reserva ese nombre para el pintor. Él es el *mimetés*. Y la suya, una *téchne mimetiké*.

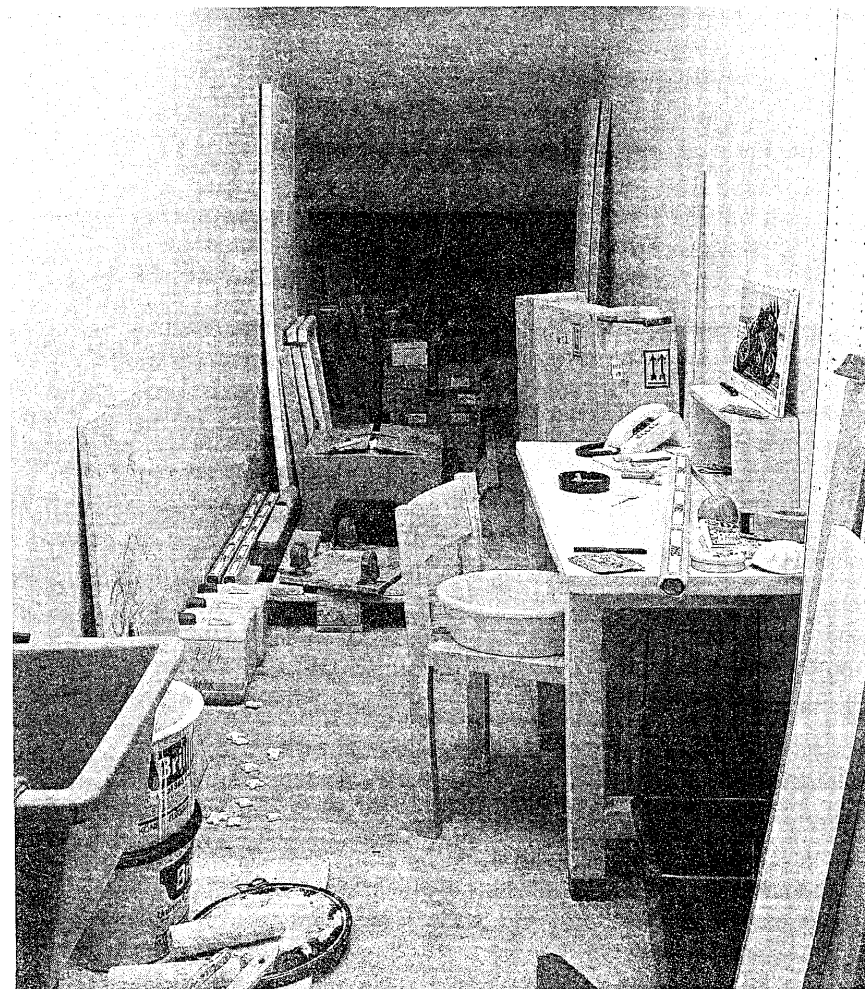
Como Platón en su ejemplo de las tres camas, Joseph Kosuth (1945), un artista profundamente interesado en la filosofía,[40] reflexiona sobre la diferencia entre realidad e ilusión (y también convención) en una obra emblemática del conceptualismo semiótico: *Una y tres sillas* (1965). En este caso, la Idea (dada por el término *chair* = silla y la definición de diccionario) no baja del mundo suprasensible; es un producto *humano* conceptual, lingüístico, convencional. El artista norteamericano confronta así la presentación directa de una simple silla de madera con la re-presentación fotográfica de la misma tomada *in situ* y su re-presentación lingüística (el nombre "chair" y la definición de diccionario). La obra permite apreciar, por un lado, el objeto silla *real* en su materia original y, por otro, diferentes grados de *distanciamiento*. En primer lugar, el distanciamiento —analógico— del ícono fotográfico, que si bien nos aparta del objeto real nos permite seguir viendo su imagen. Tenemos luego la ampliación fotográfica del nombre *chair* y su definición de diccionario. Evidentemente esta representación conlleva un distanciamiento del objeto "silla" comparativamente mayor. Los signos no analógicos, sino convencionales, sólo podrán ser decodificados por aquellos que compartan los códigos lingüísticos del inglés, por lo cual su grado de comunicabilidad es obviamente menor al de la fotografía.

Más allá de la analogía entre la obra de Kosuth y las ideas platónicas se impone una notable diferencia. La obra de arte no nos aparta de la verdad sino —contradiciendo la desvalorización de Platón en el capítulo X de *República* y testimoniando la valorización de Heidegger— nos pone en el camino de ésta. Gracias a la obra podemos ver lo que buscaba el filósofo: la diferencia entre

* Idea (*eidos*) proviene del verbo *eido* = ver. Literalmente sería lo visto, el aspecto, la figura, la forma de algo. En Platón el término alude al aspecto inteligible de las cosas.

5. Joseph Kosuth. *One and Three Chairs* (Una y tres sillas), instalación, 1965.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

los entes. Por eso, podríamos concluir, la obra es *lúcida*, nos saca de la oscuridad de la caverna para mostrarnos lo que es.

El espejismo del arte también se encuentra en otro fragmento de *República* (libro VII), el de la alegoría de la caverna. Las imágenes del arte no serían más que sombras proyectadas en las paredes de la caverna. Se describe allí el drama del hombre prisionero de las apariencias de las que sólo el conocimiento, es decir la filosofía, podrá liberar. La caverna representa nuestro mundo sensible, el de la opinión (*dóxa*). El mundo exterior representa el mundo real, inteligible, o mundo de las Ideas, del cual podemos tener conocimiento (*epistéme*). En ese mundo de las Ideas la forma más alta —el Bien— está simbolizada por el sol.

Como Kosuth, también los suizos Peter Fischli (1952) y David Weiss (1946) remiten con sus obras a una situación similar a la descripta por Platón. Se trata de *Habitación bajo la escalera* (1993), una ambientación realizada en el Museo de Arte Moderno de Frankfurt. La obra se presenta como una habitación con apariencia de depósito en la que se acumulan una gran variedad de objetos: una pileta de lavar, un trapo, una esponja, una taza, una espátula, una afeitadora, una mesa, una radio, un taladro, pinceles, tarros de pintura, clavos, tablones y otros elementos como los requeridos para el montaje de exposiciones. Son todos *ready-mades* "imitados", objetos hiperrealistas producidos con el mismo material (poliuretano pintado). Como los replicantes de *Blade Runner* de Rid-

6. Peter Fischli y David Weiss. *Raum unter der Treppe* (Habitación bajo la escalera), poliuretano pintado, 1993.
Museo de Arte Moderno, Frankfurt. Foto: Alex Schneider.

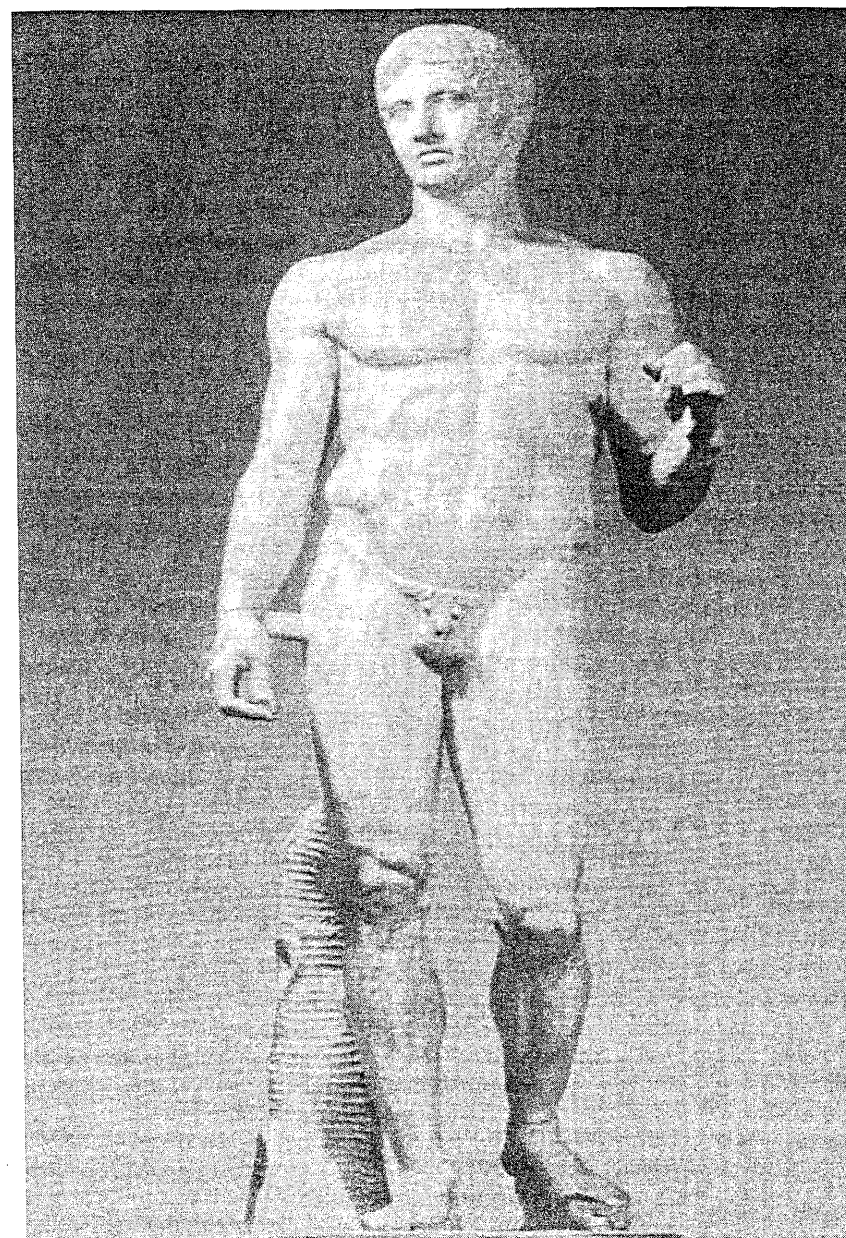
ley Scott, tienen toda la exasperante apariencia de reales aunque no lo sean. Y exasperante es también la imposibilidad de recorrer la habitación en la que se encuentran porque la puerta ha sido cerrada al público; debemos permanecer afuera, "condenados" a espiar a través de una mirilla. Puede suceder también que el visitante del Museo no perciba que se trata de una obra, ya que sus notas específicas han desaparecido. No cuelga de la pared, como una pintura, ni ocupa el espacio que recorremos, como una escultura. Pero una "pista" detiene al espectador atento: se trata de un cartel ubicado al lado de una puerta, que indica la existencia de una obra cuyo título es *Habitación bajo la escalera.* También se consigna el año (1993), la técnica (mixta) y la materia (poliuretano pintado). A partir de allí, el espectador observa, busca la obra, espía por la mirilla de la puerta poniendo en funcionamiento su "maquinaria" interpretativa. ¿Por qué la materia ilusionista sustituye a la materia real? Como las sombras de la caverna platónica, todo tiene en la ambientación de Fischli-Weiss el mismo peso, todo ha sido homogeneizado, neutralizado. ¿Qué mejor metáfora de un mundo donde todo se vuelve intercambiable, donde todo tiene "el mismo peso", lo real y lo virtual, lo verdadero y lo falso, la sombra y el objeto?

Mientras Platón resolvía las antinomias al postular la existencia de un mundo verdadero —el mundo de las Ideas—, el escepticismo contemporáneo no acredita ninguna Verdad: nos deja en el seno mismo de la contradicción.

CRÍTICAS PLATÓNICAS AL ARTE

En su célebre *Paideia,** dice Werner Jaeger que la concepción del poeta como educador del pueblo griego "fue familiar desde el origen y mantuvo constantemente su importancia".[41] Homero es el ejemplo más notable de esa creencia generalizada. Sin embargo, Platón manifestará una gran desconfianza hacia el arte, incluyendo a la poesía de Homero. Pero manifestar desconfianza no supone negación de la importancia. El arte es importante en cuanto debe cumplir con una función pedagógica. Debe contribuir a la *paideia,* a la formación del individuo. Por eso deberá exigirse a los artistas que se sujeten a las reglas del Estado. "No se puede alterar las reglas de la música sin alterar las leyes fundamentales del gobierno" (*República,* VI, 424 c).

No debemos olvidar que las críticas que Platón hace al arte se encuentran principalmente en *República* y que es éste un diálogo de madurez, a través del cual el filósofo aspira a restaurar el orden y la justicia en Atenas. Hoy la censura puede parecer excesiva, pero no debemos olvidar el momento histórico en que ese diálogo fue escrito. Tiempo de decadencia en el que se había llegado al extremo de condenar a muerte a Sócrates. Era como si la sabiduría hubiera desaparecido de Grecia, vencida por los sofistas.

* *Paideia* es la educación en el sentido de "formación", de un proceso mediante el cual se "forma" al hombre hasta alcanzar el desarrollo de todas sus posibilidades. Atiende tanto al cuerpo, a través de la gimnasia, como al espíritu a través de la música (entendida como actividad relacionada con las Musas: cultura general, literatura y música, tal como la entendemos hoy). Platón definió a la *paideia* como la educación para la virtud (*areté*).

7. Policleto. *Doríforo*, ca. 440 a.C. Museo Nacional, Nápoles.

Platón condena la subjetividad y la búsqueda de novedad. Exige al artista respetar la belleza basada en las leyes eternas (matemáticas) que rigen el universo. Valoriza la música, relacionada con el número, por inyectar armonía en el individuo. Consecuencia de la importancia asignada al número y a la armonía, es el hecho de considerar que las formas del arte más geométricas serían menos condenables.

El respeto a las leyes matemáticas debe imponerse al ilusionismo, por eso Platón condenará a los pintores que engañan, tal como lo hacen los sofistas. Pierre Maxime Schuhl[42] calificará de arcaizante al gusto de Platón y explicará su hostilidad por la importancia de los cambios introducidos a fines del siglo V a.C. y principios del siglo IV a.C. Se jugó entonces con la perspectiva, con el sombreado y la ilusión óptica y se produjeron efectos tan seductores como engañosos. Es conocido el caso de Zeuxis, quien pintaba racimos de uvas tan parecidos a los reales que los pájaros se engañaban y venían a picotearlas.

También en la escultura se habían producido importantes cambios derivados de un mayor interés por la representación del movimiento. Este interés chocaba con la idea platónica de superioridad de lo inmutable por encima de lo transitorio, de la belleza eterna por encima de la particular. Platón aceptará la belleza del *Doríforo* (atleta portador de lanza) de Policleto, por la exacta proporción de sus partes y la consecuente expresión del ideal de virilidad y aristocracia. En *Sofista*, cuestionará a los artistas que dan a sus obras no las proporciones bellas sino las que parecen serlo. Schuhl relaciona esta crítica con los nuevos métodos que imponían escultores como Lisipo, en oposición a los de Policleto,[43] quien sostenía que "la belleza viene de a poco, a través de muchos números".

En su *Canon*, Policleto enseñaba las medidas del cuerpo humano y definía la belleza por la exacta proporción de todas las partes entre sí. Determinó cuántas veces, en una escultura perfecta, la medida de la cabeza debía encontrarse en el cuerpo entero y cuántas veces, en una columna perfecta, el fuste debía ser más grande que el capitel. Asimismo estableció una relación o cociente entre el diámetro de la columna y su altura para producir un efecto de mayor esbeltez.

El sistema de medidas expuesto en el *Canon* se refleja principalmente en el *Doríforo*, que recibió por antonomasia el nombre de *Canon* y sirvió de modelo a los escultores griegos.

En cuanto a la música, se aceptarán algunos instrumentos como la lira, la cítara y la siringa, para los pastores (*República,* III, 399 d). Pero en el Estado ideal de Platón quedarán fuera aquellos instrumentos que exciten las pasiones, como la flauta.[44] La educación musical será considerada de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son "lo que más penetra en el interior del alma y la afecta más vigorosamente, trayendo consigo la gracia, y crea gracia si la persona está debidamente educada, no si no lo está".[45] Acogiendo en su alma las cosas bellas, los jóvenes de la *polis* se transformarán en una persona de bien. Este principio de "educación primitiva", según el cual el alma adquiere el carácter de lo que contempla, es eminentemente pitagórico. En el *Timeo* Platón presenta la idea —pitagórica— de que al concedernos la vista, los dioses hicieron posible la filosofía. Así, al observar el cosmos, que se encuentra sometido a regla y orden, los hombres pudieron ordenar sus propios pensamientos errabundos.

El arte no debía estar dirigido al placer, como pensaban los sofistas, sino al perfeccionamiento moral. Recordemos que Isócrates y Alcidamante habían distinguido entre dos tipos de *téchnai*: las que servían para las necesidades de la vida y las que provocaban placer (*hedoné*), destacando el papel de la vista y del oído como sentidos nobles. Apartado de los sofistas, Platón defenderá una posición funcionalista, basada en la adaptación a los fines que el arte debe alcanzar. Reclama una estricta atención a la *paideia*, por eso es imprescindible:

> [...] buscar los artesanos capacitados, por sus dotes naturales, para seguir las huellas de la belleza y de la gracia. Así los jóvenes, como si fueran habitantes de una región sana, extraerán provecho de todo, allí donde el flujo de las obras bellas excita sus ojos o sus oídos como una brisa fresca que trae salud desde lugares salubres, y desde la tierna infancia los conduce insensiblemente hacia la afinidad, la amistad y la armonía con la belleza racional.[46]

Al mostrar a los dioses lamentándose, Homero no ayudaría a los jóvenes a ser virtuosos; de allí la censura de Platón, quien también niega valor purificador de la tragedia porque en ella predominan elementos irracionales que exaltan las pasiones malignas. Para que los jóvenes se hagan como lo que escuchan, deberán los poetas mostrar virtudes tales como la templanza o el coraje y evitar lo malicioso, lo indecente y lo vergonzoso.[47]

Puede parecer contradictoria la afirmación de la necesidad de expulsar a los poetas de la ciudad y el reconocimiento del carácter "inspirado" del lenguaje poético. En efecto, las críticas a la poesía en *República* contrastan con las descripciones del *Ion* y del *Fedro,* donde se la ve como *noble* arrebato (manía), inspirado por las Musas. ¿Es que Platón, como algunos pretenden, no se ponía de acuerdo consigo mismo? La respuesta está, según Tatarkiewicz, en el hecho de que "existe poesía y poesía".[48] Por un lado, existe una poesía "inspirada", donde los dioses hablan a los hombres; por otro, una mimética, artesanal, que presenta cosas que no son verdaderas. La primera pertenece a un mundo superior, mientras que la segunda, degradada ontológicamente, sólo reproduce el mundo terrenal. Es al poeta imitador al que hay que expulsar de la ciudad, lo mismo que al pintor o a cualquier otro productor de imágenes.

ARISTÓTELES: *MÍMESIS Y CATARSIS*

En relación a su maestro, Aristóteles aquilatará mejor los términos. Definirá a la *téchne* como *poiesis* (hacer) *y epistéme* (conocimiento). Arte es *poietiké epistéme* (conocimiento poiético). En tanto *poiesis* es "hacer" y supone el desprendimiento de la obra respecto del autor: "Sale una obra a la luz".[49] En tanto *epistéme,* es una virtud dianoética (*Et. Nic.,* 1140 a), un hábito productivo acompañado de entendimiento (*dianoia*), o como decían los escolásticos, el arte es *recta ratio factibilium.*

Aristóteles supera la interpretación irracionalista platónica, sustentada en la inspiración proveniente de los dioses; el arte, para él, es una actividad específicamente humana que exige tanto del conocimiento como de la experiencia; es decir de la repetición de los mismos actos para ejecutarlos cada vez de manera más perfecta. Gracias al arte se pueden hacer las cosas bien, con maestría, con perfección "técnica". Al ser *diánoia,* la *téchne* se distingue de las operaciones "prácticas"; al ser *poietiké* se distingue de las operaciones teóricas. Por la capacidad de razonamiento y de *téchne,* el ser humano se diferencia de las demás especies animales (*Metafísica,* I, 1, 980 b).

Como su maestro, el Estagirita contrapuso las "artes imitativas" a las artesanales. Pero, diferente de aquél, no vio en la *mímesis* connotación negativa alguna. El arte no es una degradación del mundo ideal, simplemente porque ese mundo no existe; las esencias no están en otro mundo sino aquí, en el nuestro.

El enaltecimiento del arte se encuentra no sólo en la comparación con la historia sino también en la idea de que aquello que el arte imita es no sólo el producto de la naturaleza sino la naturaleza en su devenir. Mientras Platón insiste en que el arte imita —refleja como el espejo— los productos de la naturaleza y del hombre, Aristóteles ve en el arte la imitación de la fuerza creadora de la naturaleza.

Pero si el devenir de la naturaleza es *generación* —cuyo principio es intrínseco a lo engendrado— el del arte es *poiesis* —cuyo principio es extrínseco a lo producido—. Se trata en ambos casos de dar forma a la materia. La diferencia reside en el hecho de que, en la naturaleza, la forma está en el objeto mismo que se va desarrollando (como en la semilla-planta) y, en el arte, está en la mente del artífice, quien desde el exterior la introduce en su producto (*Et. Nic.* 1140 a, *Met.* 1170 a, 1132 b). Producida la obra, ésta se emancipa del autor. La emancipación de la obra en relación a quien la produjo lleva a Jacques Derrida (1930-2004) a definir la escritura como "ausencia". La escritura, como la pintura, la escultura o la música, posee necesariamente la "marca" del que abandona;[50] en esto difiere del habla, que supone la presencia del emisor.

Retomando la idea de *mímesis,* debemos agregar, a lo ya visto, que para Aristóteles no resulta una copia mecánica. Lo importante no es la fidelidad a un modelo exterior sino la verosimilitud (*eikos*), término que resultará clave en su *Poética.* De esta manera, se supera la miopía naturalista porque "no es tarea del poeta referir lo que realmente sucede sino lo que podría suceder y los acontecimientos posibles, de acuerdo con la probabilidad o la necesidad" (*Poética,* 1451 b).[51] La posibilidad de imaginar lo que podría suceder, destraca la capacidad creativa del artista, dependiendo ésta no de la enseñanza sino de un don innato. En cuanto al ejercicio metafórico, fundamental en la poesía, aclara que "no puede recibirse de otro y es signo de una naturaleza privilegiada. Porque usar bien la metáfora equivale a ver con la mente las semejanzas" (1459 a).

Otra característica del arte, según Aristóteles, es que está ligado al placer. Gozamos de la imitación porque reconocemos al modelo, que "esto es aquello" (*Retórica,* 1371 b). El mismo efecto placentero se encuentra en las imitaciones del niño, gracias a las cuales —diferente de los animales— inicia el proceso del aprendizaje (*Poética,* 1448 b).

La forma más elevada de arte, la que ayuda a descargarnos de las pasiones y la que "da más placer" es, para Aristóteles, la tragedia. A su estudio está dedicada la *Poética.* Distingue allí tres variantes de la poesía: la principal es la tragedia, a la que contrasta con la comedia y compara con la epopeya. Puede resultar extraña esta clasificación, ya que hoy entendemos por poesía, la lírica, mientras que Aristóteles pensaba en la acción narrada o actuada.

Al definir la tragedia dice Aristóteles que ella es "imitación de una acción elevada y perfecta" (*Poética,* 1449 b). Más adelante aclara que los elementos de la tragedia son seis: el primero de ellos es la fábula (*mythos*) o argumento; el segundo es el carácter (*ethos*) de los personajes; el tercero es el pensamiento (*dianoia*). Los elementos cuarto y quinto tienen que ver con los medios: el lenguaje (*lexis*) y el canto. El sexto es el modo particular en que la tragedia se presenta al receptor: el espectáculo, lo que la distinguirá de la poesía épica o epopeya. La tragedia es, en síntesis, una obra de arte total por incluir texto, música, danza, acción.

En relación con la epopeya, la tragedia tiene la virtud de desarrollarse en un tiempo breve. Supongamos que se transponga el *Edipo* de Sófocles en tantos versos como hay en *La Ilíada.* El efecto no sería el mismo. Es preferible lo que está condensado que lo que se dispersa en tiempos largos. Mucho tiempo después, esta idea artistotélica será defendida por el escritor norteamericano Edgar Allan Poe al explicar la construcción de su poema *El cuervo.*

En el capítulo IX de la *Poética,* Aristóteles extrae una importantísima conclusión: la poesía "es algo más filosófico y serio que la historia; una refiere a lo universal; la otra, a lo particular" (1451 b), aclarando que lo "universal" es lo que corresponde decir o hacer a cierta clase de hombre, de modo probable o necesario. Uno de los méritos de la *Poética* es, precisamente, haber descartado la idea de *mímesis* "fotográfica", despojándola de las connotaciones negativas, antifilosóficas, que su maestro le atribuyó.

Al tener por objeto lo probable, el arte se distingue del conocimiento (científico) que tiene por objeto el ser necesario. Lo probable de la ficción artística, a diferencia de lo probable de un experimento científico, tiene la particularidad de ser algo que no podrá ser nunca totalmente *probado.* Pero es importante observar que lo ficticio no se opone a lo verdadero. No es igual a falso.

La causa de que en la tragedia se usen nombres reales, afirma Aristóteles en el capítulo IX, es que lo posible debe resultar *verosímil* (1451 b). Volverá a este tema en el capítulo X, al referirse a los caracteres y a los personajes, y en el capítulo XXIV, donde señala que "lo imposible verosímil se ha de preferir a lo posible inverosímil" (1460 a).

La ficción creíble se ubica por encima de lo real increíble; no importa tanto que lo que se imite sea real, sino que pueda ser entendido como tal. Para ello es preciso que las acciones de la tragedia se enlacen de manera articulada. De allí la importancia de la lógica interna de la trama, que debe prevalecer por sobre lo meramente accidental o azaroso. De esta manera se logrará esa coherencia que no siempre encontramos en la vida corriente y que nos permite entender lo que ocurre.

No sólo la idea de *mímesis* es central en la estética aristotélica; también lo es la de *catarsis.* Pero mientras ésta se aplica a algunas artes —principalmente a

la tragedia—, la *mímesis* se aplica a todas. "La imitación —dice Aristóteles— satisface por igual a las artes de la pintura, escultura y poesía" (*Retórica* 1371 b). Asignándole al arte una función catártica, Aristóteles no podría llegar a excluir a los artistas de la ciudad ideal, como sí lo hizo su maestro Platón; tampoco distingue, como éste, entre una poesía superior (inspirada) y otra inferior (mimética).

Catarsis, un término de la medicina, significa purgación; también, en un sentido más amplio, purificación o liberación. Hijo de médico, Aristóteles lleva el concepto de *catarsis* aplicado al cuerpo, al terreno del arte, especialmente al de la tragedia. La *catarsis* medicinal consiste en aligerar al cuerpo de humores pesados, de cosas indigestas y así devolver al organismo su funcionamiento normal. Como la *catarsis* medicinal, la de la tragedia también ayuda a devolver (al alma) el equilibrio perdido. La cura será "homeopática" porque se curará con lo semejante, así nos purificamos de las pasiones experimentándolas nuevamente, pero en un nuevo marco: el de la ficción trágica o artística en general.

Debemos recordar que no fue Aristóteles el primero en reconocer la facultad catártica del arte. También en los misterios órficos se buscaba un efecto purificador, a través de la música y de la danza. Asimismo los pitagóricos aceptaron la idea de que es la música, por la gran influencia que ejerce sobre el alma, lo que mejor ayuda a su purificación. Consideraban que mientras la medicina purifica el cuerpo, la música hace otro tanto con el alma. Aristóteles reconocerá asimismo el efecto catártico de la música.

En su *Poética*, Aristóteles nos dice que el objetivo de la tragedia es la *catarsis*. Eugenio Trías la define en estos términos:

> La *catharsis* sería una evacuación de humores anímicos excesivos, emociones demasiado predominantes que obstruirían el armonioso metabolismo psíquico. Mediante la *catharsis* el alma se liberaría de enfermedad, siendo ésta exceso y predominio de algunas pasiones sobre las restantes y desequilibrio correspondiente de la *psique*.[52]

La catarsis trágica permite, en síntesis, preservar o recuperar la salud del alma. Se concibe ésta como equilibrio y justa proporción de los afectos. Purificación-equilibrio-felicidad son términos íntimamente ligados en la Antigüedad. Sobre ellos funda Aristóteles su "filosofía de la templanza". En su *Política* vemos cómo la felicidad de ese "animal político" que es el hombre reside en el equilibrio de las pasiones, en la prudencia, en el justo medio. El individuo templado contribuye al bien de la *polis* porque el equilibrio individual encuentra continuidad en el equilibrio social. Como en Platón, las ideas políticas de Aristóteles resultan imprescindibles para entender sus ideas estéticas.

¿Cómo logra la tragedia la purificación del alma? En el capítulo VI de la *Poética* dice Aristóteles que, suscitando compasión y temor, opera en el espectador la purificación de estas pasiones (1449 b). La tragedia debe caminar entre dos extremos: uno superior y otro inferior. El temor o el miedo (*phobos*) nos ubican en el extremo superior, en el reino de los dioses, mientras que la compasión o la piedad (*éleos*) nos ubican en el inferior, en el reino de lo humano. El héroe inocente es alguien semejante a nosotros aunque superior por su linaje. Entonces podemos sentir que si él sufrió un destino trágico, ¿por qué no habríamos de sufrirlo nosotros? Por un lado, vemos con terror que las potencias superiores pueden disponer de nuestras vidas; sentimos temor por nuestra vulnerabilidad. Por otro lado, nos identificamos —por empatía— con el que sufre; sentimos compasión por él.[53]

Ahora bien, ¿cómo se logra el placer de la tragedia? Freud aclara que ese placer es posible porque el espectador sabe que no es él quien se encuentra efectivamente en la situación traumática; es el héroe y no él quien sufre un infortunio.[54] Si bien puede identificarse con el personaje y con la acción, la distancia *real* que existe entre él y la obra, le permitiría, luego de la sensación displacentera de haberse "cargado" de una realidad "pesada", liberarse de ella y alcanzar el sentimiento de placer. Más adelante, al tratar la idea de lo sublime, Kant volverá a plantear la cuestión del "placer negativo", al que se llega a través de un displacer.

Una cuestión polémica es la identificación de las pasiones que son objeto de la *catarsis* trágica. ¿Debemos concluir, sin más, que estas pasiones son la compasión y el temor? ¿De qué nos desahogamos en realidad? Las interpretaciones son dispares. Autores renacentistas, como Van Ellebode, Castelvetro y Robortello interpretan, efectivamente, que la *catarsis* es una especie de inmunización contra las pasiones de la compasión y el temor. Mantienen la interpretación estoica, según la cual cualquier pasión es enemiga del bien. Por el contrario, el cristianismo no considera la compasión como una pasión dañina; por lo tanto, la purificación no le atañe. Según la interpretación cristiana de Maggi, a mediados del siglo XVI (seguida en el siglo siguiente por Godeai, Dacier y Chapelain), a través del temor y la compasión lo que se produce es la purificación de otras emociones tales como la ira, la soberbia, la avaricia o la lujuria.

El siglo de la Ilustración tendió a reemplazar la exégesis cristianizante por la interpretación psicoterapéutica del efecto catártico. Batteux refiere a una suerte de sedante del alma y observa que la tragedia produce placer al reducir el dolor causado por la compasión y el temor excesivos. Lessing, por su parte, interpreta que la purificación no atañe a todas las pasiones sino a las dos que nombra el filósofo (temor y compasión). Tomando en consideración el concepto de virtud ética de los griegos, deduce que la *catarsis* equivale al logro de una moderada compasión (término medio entre la indiferencia ante el dolor ajeno y la excesiva piedad) y un moderado temor (término medio entre el imperturbable coraje y el pánico).

Ya en el siglo XX, autores como el jesuita Juan Plazaola (1919) ven en la *catarsis* la "*clarificación* racional de las pasiones". Es ella la posibilidad de "que el *pathos* se clarifique y exprese en el *lógos*".[55] La *catarsis* permite la elevación de lo singular a lo universal, llevando las pasiones desde la parte inferior o irracional del alma a la parte superior o intelectual, lo que es fuente de un gran placer. La *catarsis* se enlaza así con la virtud dianoética, el fin más alto de la vida humana.

No es casual que Freud elija el término *catarsis* para diseñar el primer modelo metodológico que utilizará en los comienzos de la investigación psicoana-

lítica de la histeria. *Catarsis* designa allí la finalidad de la cura, la clarificación del conflicto, el retorno a la conciencia de las pulsiones rechazadas, lo que ayuda a su liberación. Otra perspectiva es la de Nietzsche quien cuestiona, en la tragedia posterior a Sófocles, el exceso de *lógos* y el sometimiento a una intención moralista. Dirá que la tragedia no "purga" sino, por el contrario, tonifica; da fuerzas para la aceptación de lo que no puede ser cambiado. Es el "gran estilo", el de la exuberancia vital. Partiendo de la tragedia se debería llegar a lo trágico que consiste, como aseveran sus textos póstumos, en el "amor por las cosas problemáticas y terribles"

La belleza como Idea trascendente en Platón

Los cuestionamientos al arte tienen como contrapartida, en Platón, su absoluta adscripción a la belleza. "Si hay algo por lo que vale la pena vivir, es por contemplar la belleza", afirma en el *Banquete*. Pero sería inexacto interpretar esta expresión al pie de la letra. No es la belleza (como es el arte para Nietzsche) un valor por encima de los demás. Platón entenderá la belleza indisolublemente unida a lo bueno.

El *Hipias Mayor* se presenta como un intento por llegar a una definición del concepto de belleza, aunque el principal objetivo de este diálogo parece ser otro: poner en ridículo al sofista Hipias. Éste sólo puede moverse en el plano de la *dóxa* (opinión), sin ningún fundamento sólido que le permita acceder al verdadero conocimiento. Ni siquiera entiende la pregunta que Sócrates le hace —"¿qué es la belleza?"— y se limita a dar ejemplos de cosas bellas; es incapaz de pensar en abstracto, conceptualmente. Luego de compararse distintas cosas bellas entre sí, no se llega a ninguna definición sino a un callejón sin salida. "Las cosas bellas son difíciles", es la conclusión del *Hipias*. De este modo, no se supera el momento "catártico", de liberación de la *dóxa*. Este diálogo aporético no alcanza el momento "mayéutico" de las obras platónicas de madurez por el cual, reconociéndose la ignorancia, se va construyendo, paso a paso, un conocimiento seguro.

La pregunta por lo bello queda flotando en el *Hipias* y prenuncia la teoría de las Ideas expuesta en obras posteriores, como *Fedón*, *Fedro* o *República*.[56] En otras palabras, entenderemos recién qué es la belleza cuando Platón madure su teoría de las Ideas. Su concepto de belleza metafísica supone que un ser es bello si su forma perceptible participa de la Idea arquetípica. Las cosas son bellas en la medida en que participan de la Idea de Belleza, inmutable y eterna (diferente de la belleza de las cosas o de las personas que decae o desaparece).

Entre todas las Ideas, la de Belleza tiene, para Platón, una importancia fundamental, ya que puede ser *vista*. Es "la más manifiesta y la más amable de todas" (*Fedro*, 250 d). Podemos sentir los efectos de la justicia, pero no podemos verla directamente. Por eso se recurre a la representación alegórica y así se la ve como un personaje femenino que tiene los ojos vendados, una balanza y una espada, porque tiene que ser ciega (no estar ni a favor ni en contra de nadie), equilibrada e impartir justicia.

Cuando el hombre ve la belleza —inspiradora de amor— en los seres de este mundo, puede recordar la Idea de Belleza que vio en la otra vida.[57] En el *Fedro* y en el *Banquete*, Platón describirá la "escala de la belleza", por la que, y con la intervención decisiva de Eros, nos remontamos de la belleza sensible a la belleza inteligible y de ésta a la Belleza en sí. La belleza sensible es sólo una pálida imagen, una sombra (de acuerdo al mito de la caverna), pero a partir de ella es posible acceder a la forma esencial de lo bello.

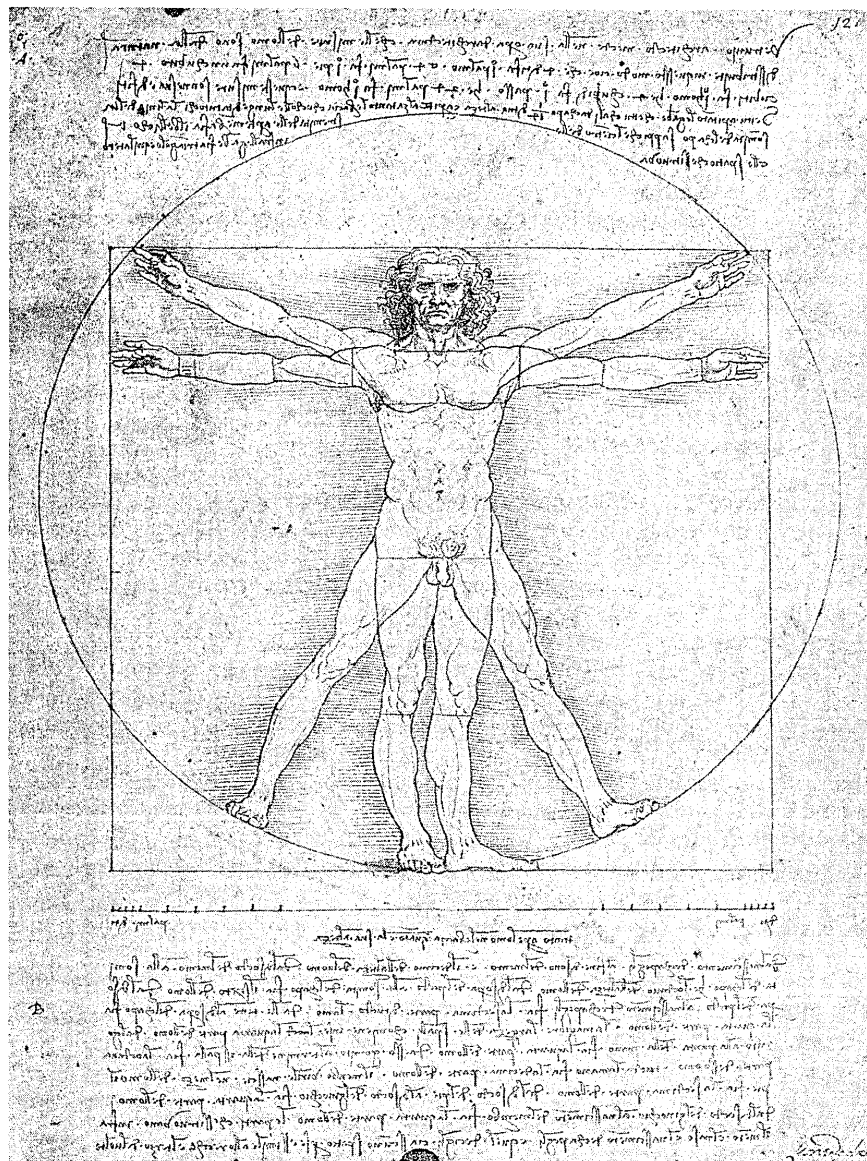
Platón, tanto como Aristóteles, mantiene el pensamiento extendido entre los griegos de coincidencia de lo bello y lo bueno. Se encuentra expresado en el ideal de *kalokagathía* (*kalós* = bello y *agathós* = bueno) al que apuntaba la *paideia*, la educación del cuerpo y del espíritu para al bien de la *polis*. Una persona buena es también una persona bella. "Lo más bello es lo más justo", decía el oráculo de Delfos.

La belleza matemática

El número es, para los pitagóricos,[58] responsable de la armonía. Es principio divino que gobierna la totalidad del universo. Por eso, lo más significativo respecto a los fenómenos será el modo en que reflejan el número. Recordemos que "armonía" significaba primariamente el acoplamiento o adecuación entre sí de cosas, incluso la clavija con la que se unían; luego, más específicamente, hizo referencia a la afinación de un instrumento con cuerdas de diferente tirantez y, de este modo, a una escala musical. Es precisamente a partir del descubrimiento de la organización numérica del sonido de los instrumentos musicales que Pitágoras elaboró una explicación matemática del universo como *kosmos*,* es decir como orden y armonía.

Como en Pitágoras, también en Heráclito de Efeso el concepto de armonía ocupó un lugar principal. Llamado "el oscuro" (porque hablaba con metáforas no siempre fáciles de descifrar), Heráclito consideraba al ser como despliegue de los opuestos y armonía de los contrarios. Decía: "de los contrarios bellísima armonía" (frag. B 8, Diels). La enfermedad hace entonces agradable a la salud; el hambre a la saciedad; el trabajo al reposo. Todo lo que es contrario se concilia, y todo se engendra por la vía del contraste.

Platón desarrollará también un concepto —pitagórico— de belleza ligada a la armonía, medida y proporción. En el *Timeo*, un diálogo de madurez, sostiene que "lo bello no carece de proporción" (87 c) y en el *Filebo*, también un diálogo de la madurez, dirá que "la medida y la proporción son la belleza y la virtud" (64 e). Conecta así con la aceptada idea griega del justo medio y de la templanza (*sophrosyne*). Cultivarla era propio del hombre virtuoso, el hombre controlado, equilibrado, "medido", aquel capaz de vencer el exceso, la falta de límite. "De nada, demasiado".

* La expresión "*ho kosmos ho kalós*" se traduce como "el cosmos es bello" o "el cosmos es armonioso".

8. Leonardo da Vinci. *Homo Vitruvianus*, dibujo, 34,3 x 24,5, ca. 1492.
Galería de la Academia de Venecia.

Más adelante, la importancia del número y de la proporción podrá ser observada en el concepto de "homo quadratus" de Vitruvio (s. I a.C.). El cuatro se convierte en número gozne, cargado de determinaciones seriales. Cuatro son los puntos cardinales, los vientos principales, las fases de la luna, las estaciones. Y cuatro será también el número del hombre, puesto que la longitud de sus brazos abiertos se corresponderá a la de sus piernas extendidas, dando la base de un cuadrado ideal. Dice Vitruvio:

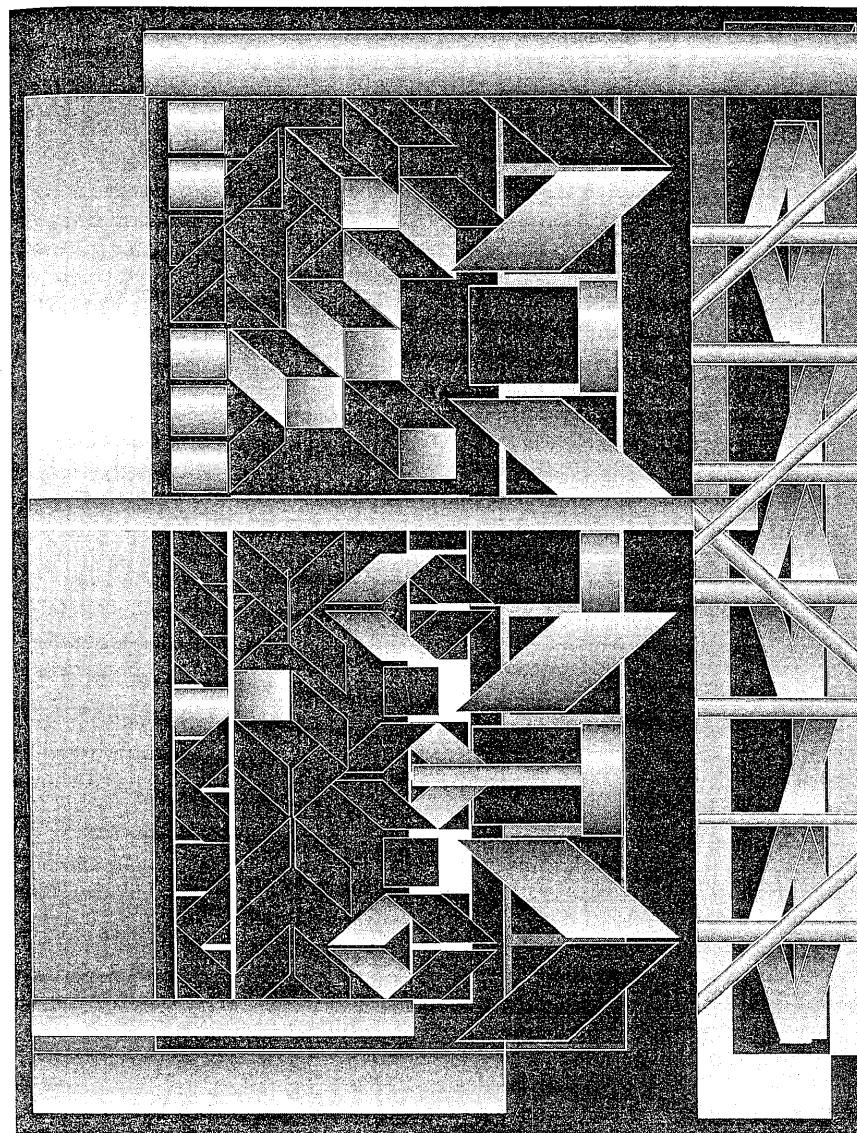
> Pues si un hombre estuviera colocado boca arriba con las manos y los pies extendidos y fuera colocado el brazo fijo de un compás en el ombligo, al trazar la circunferencia, la línea tocaría los dedos de ambas manos y pies. Del mismo modo que la figura de una circunferencia se realiza en el cuerpo, también se encontrará en él la forma de un cuadrado.[59]

Como Vitruvio, también Leonardo da Vinci (1452-1519) analizará las proporciones del cuerpo humano de acuerdo a figuras sencillas. Con las piernas y los brazos extendidos, el cuerpo podrá inscribirse en un círculo o en un cuadrado.

En el *Filebo*, referido al placer, Platón ofrece ejemplos de belleza que resultan especialmente significativos, dado el desarrollo histórico del arte, por dejar la puerta abierta a la consideración del arte abstracto geométrico. Sostiene allí que "los placeres puros son provocados por las líneas rectas y las líneas circulares y por las superficies o sólidos que de ellas provienen" (*Filebo*, 51 c). De una línea recta, si se desarrolla en el espacio, deriva un cubo; de una línea circular, una esfera, y todas estas formas son siempre, no relativamente, bellas.

Artistas de todos los tiempos serán sensibles a una idea de belleza de raíz geométrica; así Enio Iommi (1926), en la primera etapa de su obra escultórica (1945-1977),[60] juega con recortes, torsiones y desplazamientos de la plancha de metal para crear relaciones armónicas. De este modo, la materia entrará en relación dialéctica con el espacio circundante (como materia inmaterial), "esculturalizándolo".

Las posibilidades que en los últimos tiempos inaugura el uso de la computadora no hace sino destacar la vigencia eterna de la geometría. Entre los artistas que asumen el *bit-bang* de la tecnología digital se encuentra Rodolfo Agüero. Sus imágenes de síntesis, perfectamente articuladas, ponen en cuestión el modelo de la simetría en favor de un dinamismo disruptivo. En efecto, el campo visual se abre a múltiples entradas de lectura, apoyándose el artista en mínimos recursos, como pueden serlo las formas geométricas simples, el blanco, el negro y la escala de grises generadora de sugestivos efectos lumínicos.

9. Enio Iommi. *Formas continuas*, acero inoxidable, 24,5 x 25,7 x 29, 1972. Colección particular. Foto: Andrés Fayó.

10. Rodolfo Agüero. *Unión natural*, obra digital sobre papel fotográfico, 75 x 100, 2004.

3. Arte y belleza en la Edad Media

El interés por el pensamiento medieval es relativamente reciente. A partir de la modernidad y durante mucho tiempo la historia de la filosofía ignoró, de manera injusta, una etapa de gran interés para el pensamiento, que fue, sin embargo, considerada "oscura". Fue un larguísimo período de diez a quince siglos, según la periodización considerada, que se supuso *medió* entre dos épocas conceptuadas como florecientes: la Antigüedad clásica y el Renacimiento.

Influida por el escolasticismo, la modernidad determinó dos tesis dudosas: que el pensamiento era opuesto a la fe y que la Edad Media había sido dominada por el primado de la fe. Recién en el siglo XX se revisa esa posición y se reconoce que la fe de filósofos medievales no invalidó el desarrollo de la razón. Por el contrario, esta facultad hacía a los hombres a "imagen y semejanza" de Dios. San Agustín (345-430) aclaraba en *De libero arbitrio* (II, 2, 5) que "...deseamos entender (*intelligere*) aquello en lo que creemos" y en el *Sermo* 43 presenta la siguiente fórmula: "comprende para creer y cree para comprender", prueba cabal de que, para el pensamiento medieval, la razón no se contraponía a la fe.

En el campo de la Estética, la Edad Media conservó los conceptos más importantes de la Antigüedad clásica y los reelaboró en torno del sentimiento de profunda religiosidad que la caracteriza. Debemos recordar que la filosofía antigua llegó al Medioevo a través del neoplatonismo, primero, y luego, en el siglo XIII, a través del aristotelismo. En el trasvasamiento del neoplatonismo a los contenidos cristianos se incorporaron elementos provenientes de otras corrientes de pensamiento, como el estoicismo y el aristotelismo tardío. Por eso, pensar en San Agustín como filósofo neoplatónico, si bien es cierto a grandes rasgos, es una visión desactualizada que le quita riqueza a la complejidad de su pensamiento.

Los *Estudios de Estética medieval*[61] de Edgar de Bruyne (1898-1959), publicados en 1946, constituyen un hito fundamental en el rescate de los aportes de esta rica etapa histórica. Del mismo año es la contribución de D. H. Pouillon sobre la metafísica de lo bello.[62]

En 1987, Umberto Eco publicó *Arte y belleza en la estética medieval*, un importante resumen y sistematización de las más importantes contribuciones del período. Eco se había interesado con anterioridad en la estética de Tomás de Aquino, tema de su tesis de doctorado que, corregida, apareció en 1956. Luego, en el último capítulo de *Obra abierta* (1962), intentará relacionar dicha estética con la de una de las figuras cruciales de la modernidad literaria, James Joyce, lo que muestra que las visiones medievales del arte y de la belleza no dejan de tener interés, contrariamente a lo que podría parecer.

EL CONCEPTO EXTENDIDO DE *ARS*

En la Edad Media perduró la convicción antigua de que el arte (*ars*) era una habilidad de producir ciertas cosas, basada en reglas. Se inscribe en el dominio del *hacer*, no del *actuar*, que pertenece a la moralidad. El arte no es expresión sino construcción, operación en vistas a un resultado. *Artifex* es el carpintero, el esquilador de ovejas, el pintor, el poeta, el retórico.

El campo del *ars* —como el de *téchne*— incluye la técnica y la artesanía y deja fuera lo que hoy entendemos por "arte". Aspira al *bonum operis*, lo que supone no sólo hacer sino saber hacer. *Ars est recta ratio factibilium* (el arte es el recto conocimiento de lo que se debe hacer), decía Tomás de Aquino (*Summa Theologiae*, I-II, 57, 4).

Porque el arte "es el principio del hacer y de la reflexión sobre las cosas por hacer" (*Summa Fratis Alexandri*, II, 12, 21) habrá gran afinidad entre el arte y la ciencia. En efecto, la diferencia entre *ars* y *scientia* fue sutil. Cuesta hoy entender, dada la estrechez de nuestro concepto de arte, que él pudiera abarcar un campo tan extenso. Para San Agustín el arte musical es una actividad racional en cuanto está fundado sobre relaciones y medidas, lo que se ve muy claramente en su tratado *De Música*.

Hay un aspecto a resaltar en la doctrina medieval del arte: su intelectualismo, que pone al conocer y al contemplar como el supremo bien frente al trabajo manual, inevitablemente inferior. Se explica entonces que durante el Medioevo se usara la expresión "artes liberales" o artes del hombre libre (las que se valen sólo de la palabra), diferentes de las artes manuales del hombre servil, que eran llamadas "artes mecánicas".

Eran siete las "artes liberales". Tenían en común usar principalmente la palabra y ser la vía para la formación en la filosofía. Se enseñaban en las escuelas monacales y se dividían en dos grupos: el *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y el *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música). Observemos que dentro de las "artes liberales" figura sólo una de nuestras artes: la música. La arquitectura era considerada como arte mecánica, mientras que la pintura y la escultura no estaban asignadas a un grupo concreto y, en la práctica social, eran tratadas como productos de artesanos.

EL ARTE COMO VESTIGIO DE LO DIVINO

La Edad Media tuvo escasa conciencia de lo "específicamente artístico" y, menos aún, de lo que hoy se conoce como "arte autónomo". Como en la Antigüedad, el arte debía cumplir con una función pedagógica, ligado esta vez a la religión. Consecuentemente, el artista no fue considerado una individualidad creadora que imprimía su sello personal a la obra. Actuaba al servicio de la comunidad dentro de gremios o corporaciones formadas por maestros, oficiales y aprendices de un mismo oficio.

El arte era una forma principal de hacer llegar al pueblo el dogma cristiano, como lo muestran los frescos y vitrales que decoraban las iglesias. La *biblia pauperum* o biblia de los pobres, es decir de los que no podían leer latín y así tomar contacto con el mensaje cristiano, fue, según Gadamer, como narración figurativa, uno de los "*leitmotivs* decisivos para la justificación del arte en Occidente".[63]

Nuestra conciencia cultural, concluye Gadamer, vive ahora "de los frutos de esa decisión", de la pretensión de comunicabilidad del arte, de ser un lenguaje de formas comunes para contenidos comunes. Pretensión que el arte moderno, y más aún el arte de vanguardia, frustra cada vez más, resultando inaprensible para el gran público.

La función pedagógica del arte alternó con posiciones opuestas, como aquellas que defendían su desinterés, tal el caso de Escoto Erígena (s. IX) que separó el goce estético del concupiscente, por ser aquél desinteresado. Asimismo, Tomás de Aquino (1225-1274) indicó que el disfrute estético no apunta a la posesión: "El bien propiamente se refiere al deseo... En cambio, la belleza se refiere al poder cognoscitivo, pues se llama bello a aquello que agrada a la vista" (*Summa Theologiae*, I, q. 5 a 4 ad 1). Entre los diferentes sentidos, la vista y el oído son los más "cognoscitivos". Más adelante, en el párrafo citado, insiste en que lo que place a la vista (*visa placent*) —lo que es armónico— es, de algún modo, conocimiento. Con la expresión "visa placent" hacía referencia a un percibir con plena conciencia. *Visio* es igual a *apprehensio*.

Acorde con su posición intelectualista, Santo Tomás entendió que el placer estético deriva del conocimiento, o mejor, del placer del reconocimiento de la obra divina en sus distintos productos. La forma armónica percibida tiene un efecto esclarecedor. Por eso "el conocimiento se realiza por asimilación y la semejanza se basa en la forma".

Un rasgo característico de la sensibilidad medieval fue la visión simbólico-alegórica del universo. El hombre medieval vivía en un mundo pleno de significados, de remisiones y de manifestaciones de Dios. Dado que Dios se manifestaba en la Biblia, y en ese otro libro que era la naturaleza, había que entender qué significaban esas revelaciones. El modelo de conocimiento monacal fue el de la interpretación, dado que el mensaje divino estaba lejos de ser unívoco: era una suerte de huella dejada por una inteligencia perfecta para ser leída por la inteligencia imperfecta. El problema mayor estaba, precisamente, en que la verdad divina difícilmente encontraba expresión en este mundo. Los medios que la favorecían eran el símbolo y la alegoría. Simbolizar el cielo como lugar de Dios fue, por ejemplo, uno de los objetivos de la arquitectura religiosa.

Al fijarse para el arte objetivos simbólicos y alegóricos, se habló cada vez menos de *imitatio*. Pero no se llegó, sin embargo, a hablar de *creatio*. Los medievales mantuvieron la idea de creación de la nada y por la omnipotencia divina, la *creatio* era *ex nihilo*. Y el único que merecía el apelativo de creador era Dios; cualquier otra "creación" era sólo "interpretación".

Para interpretar el *corpus* de sabiduría cristiana se recurrió a la autoridad de la Iglesia, a la *auctoritas* (del latín *auctor* = autor). No es de extrañar que los autores de textos permanecieran en el anonimato. En realidad no había autor de esos textos porque la verdad no pertenecía a quien los redactaba. Se entendía que más que el autor, quien hablaba en un texto era la tradición. Diferentes de los modernos, que buscaban y *teatralizaban* la originalidad, los medievales innovaron bajo la forma de una aparente reiteración del pasado. Parecían atenerse a él, repitiéndolo o comentándolo, aunque de hecho lo modificaban, silenciando la autoría bajo la cita autorizada. Pero no pensaban, en definitiva, que tenía que ser el individuo quien expresara la idea; antes bien, era la idea la que hablaba en el individuo. De esta manera, aunque por vías muy diferentes, los medievales anticiparían planteos posmodernos sobre la "muerte del autor", entre otros, los de Roland Barthes.[64]

Recién en el Renacimiento se afianzará el concepto de creación artística. Leonardo considerará que la pintura, a pesar de ser imitativa, no es pasiva sino activa al trabajar con formas del mundo exterior tanto como con formas que surgen de la propia mente del artista (*Tratado de la pintura*, frg. 68). En consecuencia, la pintura no merece estar ubicada entre las artes mecánicas.

¿Cómo se vio en el Medioevo la relación arte-naturaleza? La idea aristotélica de que el arte imita a la naturaleza en su devenir, y no sólo en la representación de sus productos, tuvo continuidad en el pensamiento posterior. El neoplatónico Plotino la mantuvo y aceptó también la exterioridad del artista en relación del producto (lo que marca una diferencia capital con la acción de la naturaleza), como también el carácter voluntario y reflexivo del arte. Más adelante, en el siglo XIII, Tomás de Aquino sostuvo: "*ars imitatur naturam in operatione*" (*Summa Theologiae* I, q.107, a.1). Y, ya en el Renacimiento, Marsilio Ficino, principal filósofo de la Academia Neoplatónica de Florencia, retoma el tema en su *Theologia platónica*. Dice allí que la verdadera imitación de la naturaleza la alcanza el arte cuando adopta el procedimiento de "formatividad" de aquélla y crea organismos autónomos.

De Musica de San Agustín

La vida de San Agustín (354-430) transcurre en la compleja etapa final del Imperio Romano ya cristiano. Si bien sus ideas son clave en la estética medieval, al menos hasta el siglo XII, algunos consideran su sistema como coronación de la estética antigua, vertida en términos del Cristianismo. Transmitió el concepto antiguo de belleza como medida y proporción y dio un lugar central al número, por eso algunos vieron en él un eco de la doctrina pitagórica. Pero es improbable que haya tenido acceso a fuentes pitagóricas y habría que evaluar hasta qué punto se encuentran éstas falseadas en textos de segunda mano que podrían haber estado a su alcance.

Agustín mantuvo también la idea de la superioridad de la música, en tanto que arte del número, en relación a la pintura y la escultura. Asimismo, en su pensamiento, los conceptos de belleza y bondad se unen. "Todas las cosas son tanto mejores cuanto más moderadas, hermosas y ordenadas son, y tanto menos buenas cuanto menos moderadas, menos hermosas y menos ordenadas" (*De natura boni*, 3). Lo bello es amable: ¿Qué otra cosa podemos amar sino lo bello?

Si bien en *De Musica* (388-391) San Agustín trata temas específicamente estéticos, sus ideas sobre el arte y la belleza están diseminadas en varias de sus obras, entre otras, *Soliloqua*, *De vera religione*, *De ordine*, *De civitate Dei*, *De natura boni*, *De libero arbitrio* y *Confesiones*.

En *De Musica* Agustín seguirá su método de investigación característico,

que consiste en partir del análisis de lo exterior para pasar a las implicaciones en el interior del hombre y de allí encontrar lo superior. Esta obra fue concebida como la primera de una serie enciclopédica dedicada a los diferentes campos del conocimiento humano, siguiendo el esquema de las ciencias liberales fijado en *De ordine*: gramática, dialéctica, retórica, música, geometría, astronomía y filosofía, cada una marcando una etapa por la que el alma asciende hacia lo eterno. Pero la gran empresa, ante otros requerimientos, no pudo ser completada.

No obstante su título, *De Musica* hará referencia a otras formas del arte, diferentes de la música. Dentro de ésta Agustín incluye, como los griegos de la época clásica, a la poesía, por implicar ésta duraciones. También citará el ejemplo de la danza.

El libro I define a la música como *scientia bene modulandi* e intenta descubrir, en el ritmo, las proporciones numéricas armónicas. Al finalizar este libro introduce un tema que nos prepara para las ideas del libro VI. Señala allí la existencia de ritmos muy rápidos que no pueden ser contados por el ser humano, pero que no dejan de responder a relaciones numéricas. Estos "límites de tiempo extendidos más allá de la capacidad de nuestro sentido" (I, XIII, 28) ponen de manifiesto que debe haber una fuente para esa armonía fuera del hombre. Es decir, que debe haber una instancia superior, cuestión ésta que será explicitada en el libro VI.

El libro II se detiene en los pies métricos, es decir, en los acentos de los versos. Estudia efectos de composición de sílabas breves y largas, señalando que el agrado al oírlos depende de su orden armonioso. Los libros III y IV analizan el metro, el ritmo y los versos deteniéndose en la propiedad musical de éstos. También pregunta por la cantidad de silencios que puede tener un metro. Lo más interesante del libro V es una suerte de ejercicio que realizan los interlocutores para probar reglas anteriores.

"Dios fuente y lugar de los números eternos" es el título del libro VI. Debemos señalar que el término "número" tiene en San Agustín una serie de implicaciones de las que carece el significado ordinario. Involucra armonía, belleza y plenitud. Ese título sintetiza claramente el objetivo filosófico y religioso que orienta el análisis: ligar y derivar los campos del conocimiento de los principios fundamentales de la teología católica. El libro culmina con una afirmación que resignifica la totalidad de la obra: "los ritmos eternos proceden de Dios". El principio metafísico se convierte así en principio estético.

Centrada en el número, *De Musica* esboza una teoría racional de la creación. Junto con el fundamento trascendente del placer estético, Agustín presenta reglas para la creación que encuentran su base en lo numérico, es decir, en la razón. La idea de construcción —como lo veremos en el capítulo siguiente a través del ejemplo de Poe y Valéry— adquiere entonces una importancia capital. Se disipa así el equívoco de considerar que el fundamento divino de la creatividad, al igual que el placer estético, anulan cualquier posibilidad de análisis, cálculo o control.

El concepto de belleza en la Edad Media

La Edad Media conservó los conceptos más importantes de la estética antigua sobre la belleza y los desarrolló en el horizonte de la comprensión cristiana del mundo. Aceptó la distinción entre una belleza sensible y otra inteligible; pero la belleza sensible no sólo fue, como para Platón y Plotino, el signo del recuerdo de la Idea de belleza, ya que todo en el universo era *imago Dei*. En el giro cristiano de la idea pitagórica de la *pankalía*, de la presencia de la belleza en todas las cosas, la degustación estética consistía en poder ver en la cosa concreta un reflejo ontológico de la virtud participante de Dios.

"Dios es la causa de toda hermosura", decía Clemente de Alejandría (*Stromata*, 5). Causa del orden cósmico, Dios extendía su propia perfección a todo lo creado. Lo bello sería entonces *splendor Dei* o, según la definición del Pseudo Dioniso, manifestación de Dios mismo.

En lo que respecta a la relación arte-belleza, tanto en la Antigüedad como en la Edad Media no se pensaba que lo bello se manifestaba necesariamente en el arte. En la Antigüedad, lo bello se encontraba en lo humano y en lo inteligible; en la Edad Media, en Dios y en los vestigios múltiples que había dejado en su creación. A estas ideas, San Agustín añadió otras: acercó la teoría del arte a la teoría de lo bello, señalando que el arte debía descubrir en la realidad los vestigios de lo bello. La producción de una obra estética, es decir armoniosa, tenía su fundamento en una armonía trascendente en la que se basaba. En ese sentido, por su dependencia fundacional, el arte era una huella de lo divino. Esta tesis fue compartida por la mayoría de los escolásticos, quienes consideraron que la belleza de este mundo dependía y era garantizada por la armonía que tenía su fuente en Dios.

Es más, para los medievales la belleza era uno de los atributos de Dios, uno de los *trascendentales*. Así como Dios era la suprema bondad, el supremo ser y la suprema verdad, también era la suprema belleza. Esto tiñe de relatividad toda belleza inferior pero, al mismo tiempo, le confiere sentido. Si los medievales asignaron a la experiencia de la belleza el valor que tuvo es porque su fundamento no podía pertenecer al reino de este mundo.

A la pregunta: ¿Las cosas nos gustan porque son bellas o son bellas porque nos gustan?, San Agustín responde: "gustan porque son bellas" (*De vera religione*, XXXII, 59). Aclara que la razón de tal belleza está en la armonía que, como vimos, encontraba su fundamento en Dios.

La belleza, por lo tanto, no era considerada en el Medioevo como subjetiva. Pero a pesar de la importancia de los presupuestos objetivos, el sujeto no estuvo totalmente desatendido con anterioridad a la Edad Moderna. Continuando con las ideas de Platón, Plotino consideró que para percibir lo bello el hombre debía poseer la belleza en sí mismo. "Ningún alma ve la belleza a menos que ella misma sea bella" (*Enéadas*, I.6.9). Más adelante, Hugo de San Victor dirá que el goce estético proviene de que el ánimo reconoce en la materia la armonía de su propia estructura.

Así como en el pensamiento griego encontramos la díada "bello y bueno" —y así como los estoicos, y Cicerón tras ellos, tradujeron el *kalón* griego por

honestum— también en el Medioevo lo bello (*pulchrum*) se asociará a lo bueno (*bonum*) por su vecindad en tanto trascendentales. Sostuvo Roberto Grosseteste (1175-1253) que si todas las cosas tienden hacia lo bueno y hacia la belleza, entonces el bien y lo bello son lo mismo. Pero esto no supone negación moralista de la belleza sensible. En la mística de Hugo de San Victor y de los victorinos, esa belleza es reconquistada en toda su positividad. Y en un texto anónimo incluido en la *Patrología latina* leemos: "mira el mundo y todo lo que en él se halla: hay muchas cosas hermosas y agradables... El oro y las piedras preciosas con sus destellos, la belleza de la carne en todas sus formas, los tapices y las esplendorosas vestimentas con sus colores" (*Soliloquim de arrha animae, PL*, p. 176, cols. 951-952).

ESTÉTICA DE LA PROPORCIÓN Y DE LA LUZ

Tanto en la Antigüedad como en el Medioevo se impusieron las teorías de lo bello basadas en la proporción y la armonía. A estas ideas de una estética cuantitativa, se agregarían en el Medioevo la luz y el color. ¿Qué es la belleza del cuerpo? (*Quid est corporis pulchritudo*?). San Agustín responde que es la armonía de las partes acompañada de cierta suavidad de color (*De civitate Dei*, XII, 19).

Se ha considerado que la estética de la proporción (*proportio*) es la estética de la Edad Media por excelencia. El concepto de proporción aparecerá bajo terminologías diversas: armonía (*convenientia*, *commesuratio*, *consonantia*), orden (*ordo*) y medida (*mensura*).

Tendrán influencia en el Medioevo las ideas relativas al número del arquitecto romano Vitruvio, como también su concepto de simetría, que tendrá repercusiones directas en el repertorio iconográfico. En efecto, a la exigencia de simetría se debe que San Martín, en la catedral de Parma, divida su capa no con uno sino con dos mendigos y también que algunas águilas tengan dos cabezas o algunas sirenas dos colas. Defendiendo la simetría, San Agustín dirá que un triángulo equilátero es más bello que otro escaleno y que bellísimos son el cuadrado y el círculo.

Tomás de Aquino detalla en la *Summa Theologiae* los rasgos esenciales de la belleza: *integritas*, *proportio* y *claritas*. Si bien estos rasgos ya habían sido considerados con anterioridad, su mérito está en haberlos consolidado. El primer requisito de belleza es la integridad o perfección. Esto supone que lo inacabado, lo que carece de uno de sus miembros, lo mutilado, lo deforme, es feo. La segunda condición es la de la debida proporción, armonía y medida. La tercera, es la claridad, el esplendor, la luz. Tomás cita como ejemplo de *claritas* el "color claro y nítido". El vitral, que ocupó vastos espacios de la catedral gótica, fue la técnica que mejor explotó la vivacidad del color simple traspasado por la luz.

Agreguemos que si el concepto de *claritas* (claridad) tuvo un papel significativo en la Edad Media fue porque designaba tanto el fenómeno físico de la luz como el "resplandor de la virtud", el esplendor del alma que luce en el cuerpo.

En este sentido, reconocía Tomás de Aquino que la claridad del cuerpo provenía de la claridad del alma. Al analizar la imagen de Cristo, dirá que ésta posee los tres atributos de la belleza, puntualizando que es *claritas* porque es verbo, expresión, *splendor intellectus*.

En resumen, paralelamente a una estética cuantitativa de la proporción se desarrolló una estética cualitativa de la luz. Si, en el primer caso, la figura clave es Pitágoras, en el segundo, resulta ser Plotino. Durante toda la Edad Media se tratará de armonizar la proporción pitagórica y platónica con la luz neoplatónica. Para resolver la diferencia, Grosseteste —que había dicho que la luz es bella en sí— la define como la máxima de las proporciones, "la conveniencia consigo misma". La escolástica del siglo XIII concebirá una variante estética de cuatro elementos: magnitud y número, color y luz (*magnitudo et numerus, color et lux*).

4. Principales tesis de la Estética moderna

En el contexto renacentista, el arte va adquiriendo una autonomía que lo desliga tanto de la utilidad como de la función educativa o religiosa. Se desarrolla un nuevo mecanismo productivo: la obra ya no procede de la intervención divina ni es sólo reflejo de lo divino, como en la Edad Media. Se requiere, por tanto, de un nuevo tipo de artista, abierto a toda clase de conocimientos. El paradigma de ese artista "humanista" es Leonardo da Vinci.

A partir del siglo XV se producen también importantes cambios en la teoría del arte y de lo bello, derivados de las profundas transformaciones del arte. Pero los cambios en la estética moderna no implican una ruptura abrupta con las teorías anteriores. En parte, habían sido anunciados un siglo antes por Petrarca (1304-1374) y Boccaccio (1313-1375). Sirviéndose de distinciones escolásticas, Boccaccio tenía un concepto más claro —y más moderno— de arte (*ars*). Lo distinguía de la sabiduría (*sapientia*), de la ciencia (*scientia*) y de las facultades puramente prácticas (*facultas*). Para ambos escritores, la *inventio* era un rasgo esencial del arte. Otro aspecto —moderno— de sus definiciones era el carácter subjetivo de la belleza.

Entre las tesis medievales rechazadas por la época moderna se encuentra la que afirmaba que las bellas artes eran "mecánicas" (sólo la poesía y la música eran "liberales"). Tampoco se aceptó que el arte se ajuste a cánones ni a la *auctoritas*.

En el tomo III de su *Historia de la estética*, Tatarkiewicz resume las principales tesis de la estética moderna desconocida por los medievales. Ellas son:

- La belleza no es sino una reacción subjetiva del hombre.
- La belleza puede tener diversas variedades y el arte, diversos estilos.
- Las bellas artes difieren tanto de la artesanía como de la pericia.
- El arte (en sentido moderno, no artesanal) es una necesidad espontánea del hombre y no tan sólo un medio para alcanzar una u otra finalidad.

- En sus obras más logradas el arte es creativo, individual y libre, teniendo derecho a aspirar a la perfección, originalidad y novedad.
- El arte no es sólo fruto de reglas, sino —sobre todo— del talento, la imaginación e intuición y, por tanto, en gran medida, es imprevisible e incalculable.
- El arte tiene su propia verdad artística, que no es la misma que la verdad a la que aspira la ciencia.
- El arte puede interpretar libremente la realidad.
- Cada una de las artes respectivas posee sus valores propios, y no hay por qué tratar de establecer entre ellos parangón alguno.

En relación a las ideas de la Antigüedad que perduran en la época moderna —como consecuencia de la vuelta renacentista hacia el pasado clásico— encontramos la idea aristotélica de que el arte representa a la naturaleza, pero lo hace con la misma libertad de ésta. Se acepta asimismo que la forma es el elemento esencial del arte, según sostenían los críticos del helenismo tardío, y que la inspiración es importante en la poesía, no así en la música y en las artes plásticas.

Las ideas estéticas de Leonardo da Vinci

La estética del Renacimiento se distingue por el descubrimiento del individuo: *l'uomo singolare*. Algunos individuos tendrán además el privilegio de encarnar al *uomo universale*, al genio universal. Es el caso de Leonardo da Vinci (1452-1519), considerado el más alto exponente del mundo renacentista italiano. Su extraordinario talento no sólo se puso de manifiesto en sus investigaciones e inventos ni —dentro del campo del arte— en sus pinturas, dibujos y esculturas. También sus textos teóricos, publicados muchos años después de su muerte, resultan de gran interés.

Aun cuando Leonardo acepta la mímesis pictórica y la necesidad de mantener fidelidad con el modelo, no deja de destacar que la obra es el resultado de la acción de un ser *libre* que añade imaginación a la naturaleza. La fidelidad al modelo no es entonces sinónimo de pasividad o sumisión: "*La pittura è cosa mentale*", apuntó. No es ella diferente de la filosofía; por contrario, "es filosofía" dice en su *Tratado de la pintura*.[65] De esta íntima relación interdisciplinaria darán cuenta mucho más adelante artistas como Joseph Kosuth, neo-retóricos como Gérard Genette, y filósofos como Arthur Danto, cuyo pensamiento será analizado en nuestro último capítulo.

Dotado de una curiosidad permanente, da Vinci encarna a un nuevo tipo de artista interesado en todo tipo de saber. Al ser próxima a la ciencia, la pintura debía ser investigada con métodos científicos y sometida a un *ostinato rigore*, divisa del pintor que sería adoptada en el siglo XX por Valéry como modelo de su propia escritura.

Su desconfianza en la inspiración, llevó a Leonardo a "controlarla" por medio de una crítica incesante, la que debería ser ejercida no sólo por el autor sino también por quienes lo rodean, ya que resulta más fácil detectar las faltas ajenas que las propias. Así lo expresa Leonardo: "Es sabido que los errores se conocen mucho mejor en las obras ajenas que en las nuestras".[66]

Poniendo en tela de juicio la inspiración y enfrentado a la *auctoritas*, Leonardo defenderá en todo momento la necesidad del estudio, la investigación y la experimentación. "Creo en la experimentación más que en la palabra", afirmaba. Así, el Leonardo-artista resulta indisociable del Leonardo-químico, del botánico o del anatomista. Alejado de la especulación escolástica, considera que no hay tanta separación entre lo divino y el arte: el artista es un creador y la pintura es "pariente de Dios". Esto explicaría su trascendencia, que la hace superior a cualquier producto de la naturaleza porque mientras éstos desaparecen, la obra de arte perdura a lo largo del tiempo. Se puede observar en estas consideraciones la influencia de un filósofo clave del Renacimiento: Marsilio Ficino (1433-1499). Traductor al latín de textos de Platón y de Plotino, Ficino construye una imagen jerárquica del universo con elementos aportados por el neoplatonismo y la teología de San Agustín. En el centro de esa construcción se encuentra el hombre poseedor de un alma inmortal y en proceso de "divinización".

Aunque la idea del artista divino ya estaba en Platón, formulada por Ficino adquiere un sentido diferente. La "magia" del arte, que había sido disminuida en importancia por Platón al estar alejada de la Verdad, tendrá un valor positivo para el humanista italiano. Al comparar al artista con Dios, él exalta al ser humano, a la "dignidad humana", glorificada también por Pico della Mirandola. De acuerdo a Ficino, el hombre "cumple el papel de Dios", es "en cierta medida un Dios". No es de extrañar entonces que a Miguel Ángel se le aplicara el adjetivo *divino*.

Al señalar la espiritualidad del arte, Ficino da un paso crucial *para la fundamentación de la autonomía del arte y de la Estética*. Al igual que Leonardo, pondrá de manifiesto que la empresa del Renacimiento no es un simple renacer de las artes y de la cultura clásica sino ante todo, como destaca Burckhardt, una empresa de "descubrimiento y actualización de todo el contenido del alma humana".[67]

La filosofía de Ficino produce un corte, diríamos definitivo, entre la idea de arte como producto espiritual y las actividades "no creativas", como podrían serlo el trabajo manual o artesanal (que tan ligado al arte estuvo en períodos anteriores). Asimismo, los aspectos espirituales y creativos del arte serán destacados por Leonardo en sus apreciaciones sobre la pintura, anticipadas por el arquitecto y teórico Leone Battista Alberti. Con él Leonardo comparte igualmente la idea de la superioridad de la vista por encima de los otros sentidos; ella sería "más noble", menos engañosa y ofrecería mayor información sobre el mundo.

Una de las tesis más polémicas de Leonardo es la que hace de la pintura una forma de arte superior a la escultura, la poesía o la música. A diferencia de la pintura, la escultura es, para Leonardo, un "arte mecánico" que cuesta sudor y fatiga corporales. La fatiga corporal del escultor pasa a ser, en el pintor, fatiga intelectual. Evidentemente no suscribiríamos a las consideraciones de Leonardo acerca de la superioridad de la pintura con relación a otras artes. Argumentos como "afecta más rápidamente que la poesía" o "es superior a la música porque perdura mientras que ésta expira inmediatamente después de ser eje-

cutada", son del todo personales y prejuiciosos. Compartimos entonces las apreciaciones de Tatarkiewicz:

> En la historia de la estética sería difícil encontrar otro texto en el que el artista, al ensalzar y defender su arte, reuniese tantas grandes ideas con tantas falsas aserciones y desleales artimañas respecto de otras artes, como este parangón de Leonardo.[68]

Sin embargo, como bien agrega el esteta polaco, las "tretas" de Leonardo no deben ser indiferentes para el historiador de la estética, ya que arrojan luz no sólo sobre la personalidad del autor, sino sobre la época y su peculiar manera de percibir el arte.

Las "Bellas Artes"

Las palabras *téchne* y *ars*, según vimos, hacían referencia a lo que hoy conocemos como "arte", pero no exclusivamente. Se aplicaban también a oficios que tenían que ver con el trabajo manual. Por eso, en un determinado momento de la historia del arte, se necesitó agregar un adjetivo que indicara su especificidad: las *bellas* artes, diferentes tanto de las artes manuales o mecánicas como de las "liberales" (véase *supra*), que abarcaban otras ocupaciones no ligadas a la actividad artística tal como la entendemos hoy.

La identificación de los términos "arte" y "belleza" se inicia claramente en el Renacimiento y es luego generalizada. Paradigmática en la representación de la belleza es *El nacimiento de Venus*, de Sandro Botticelli (1444-1510), obra que destaca la admiración de los renacentistas por la Antigüedad grecorromana al plasmar el mito clásico del nacimiento de la diosa del amor y de la belleza. Venus (nombre romano de Afrodita) más parece de mármol que de carne e imita la postura de una antigua estatua romana.

La expresión "bellas artes" es considerada un producto de la Ilustración, aunque hay antecedentes previos. La fusión de lo que hoy se conoce como "artes plásticas" (pintura y escultura) con la arquitectura bajo una sola noción aparece ya en el siglo XVI; luego, en el siglo XVII- XVIII se fusionarán con la poesía bajo el nombre de *belle arti* o *beaux arts*. Charles Perrault titula una obra de 1690 *Cabinet des beaux arts*.

Si bien en el siglo XVI encontramos, en portugués, la expresión *boas artes*, el término se institucionaliza a mediados del siglo XVIII, coincidiendo con el texto que Charles Batteux escribe en 1747: *Les beaux arts réduits à un seul principe*. El principio al que se reducen las bellas artes es, como vimos más arriba, el de la imitación. Batteux limitó el número de las "bellas artes" a siete: música, danza, pintura, escultura, arquitectura, poesía y oratoria.

En la Introducción a la *Enciclopedia*, d'Alembert usa la expresión *beaux arts* (1751), incluyendo en ella a la pintura, la escultura, la danza, la música y la poesía. Puede parecer extraño que la poesía estuviera incluida en las "bellas artes". Este acercamiento fue expresado por Horacio (65-8 a.C.) en estos términos: "*ut pic-*

11. Sandro Botticelli. *El nacimiento de Venus*, temple sobre lienzo, 172,5 x 278,5, ca. 1484. Galería de los Uffizi, Florencia.

tura poesis" (como la pintura es la poesía). Asimismo, el historiador y teórico del arte del siglo XVII Claude François Menestrier afirmó que todas las artes nobles "trabajan con imágenes" (*travaillent en images*). Más adelante, sin embargo, la poesía y la oratoria serían consideradas independientemente como *belles lettres.*

En el siglo XIX, se separaran la música y la danza, con lo cual quedarían incluidas en el término "bellas artes" sólo las visuales (pintura y escultura). El *Gran Diccionario* de Oxford aclara que ese uso restringido es relativamente nuevo, ya que no aparece en ningún diccionario inglés antes de 1880.

Hoy, la extensión de las "bellas artes" se ampliaría con la inclusión de nuevos medios, como la fotografía, el cine o el video, aunque en la práctica el término, desgastado, tiende a ser reemplazado por la expresión más genérica y menos categórica de "artes visuales".

5. El concepto de lo feo

Fueron los románticos quienes pusieron en el centro de sus poéticas a la categoría de lo feo. Victor Hugo (1802-1885), en su prefacio al drama en prosa *Cromwell* (1927) —convertido en manifiesto del romanticismo— advertirá que "la musa moderna verá las cosas con una mirada más alta y más extensa. Ella sentirá que no todo en la creación es humanamente *bello*, que allí existe lo feo al lado de lo bello, lo deforme junto a lo gracioso, lo grotesco al revés de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz".[69]

En la naturaleza, como apuntaba Victor Hugo, no todo es bello. Pero, si pensamos en sapos, arañas, cucarachas, serpientes, ¿podríamos afirmar que ellos son ejemplos incuestionables de lo feo? Muchas veces, la percepción de lo feo se enlaza con la sensación de temor, lo que genera repulsión. ¿Pero qué ocurriría si esta sensación pudiera aislarse de la experiencia, dándose la posibilidad de una contemplación "tranquila" del objeto supuestamente feo?

Es evidente que la categoría de lo feo no se encuentra encerrada en ningún canon, en ninguna regla o precepto. Mientras la belleza fue asociada al número, a la proporción, a la armonía —datos supuestamente *objetivos*—, ¿cuál es el criterio que, para una mayoría, funda lo feo? ¿Existe hoy para lo feo un consenso tan generalizado como el del célebre 90-60-90 que fija las proporciones ideales del cuerpo de la mujer?

Es fácil observar que lo feo resulta, en general, un concepto derivado de lo bello. Es un lugar común decir que lo que *no* tiene proporción o armonía es feo. Lo feo es entonces extensión negativa de lo bello. La oposición bello-feo y la definición de lo feo por lo negativo (por lo que no es bello) fue tratada en el Medioevo por filósofos como Tomás de Aquino. Como vimos, *integritas, proportio* y *claritas* son los rasgos esenciales de la belleza. La integridad o perfección supone que todo lo inacabado, aquello a lo que le falta uno de sus miembros, lo mutilado, lo deforme, es feo.

También San Agustín, al predicar la belleza del mundo, no negaba que en él también existiera la fealdad. La cuestión estaba ligada a problemas de teodicea, de la conciliación del mal con la existencia divina. ¿Cómo justificar la fealdad? Para el filósofo cristiano la fealdad no es nada positivo, sino simplemente una ausencia. Al contrario de la belleza, que es armonía, la fealdad es falta de armonía. Además, es sólo parcial: las cosas pueden tener más o menos orden, más o menos armonía, pero no pueden estar completamente desprovistas de ella. Así, no existe una fealdad de carácter absoluto, y la que existe es necesaria porque desempeña para la belleza el mismo papel que la sombra desempeña para la luz. Las huellas (*vestigia*) de la belleza se encuentran entonces en todas las cosas, incluidas aquellas que tenemos por feas. "La naturaleza nunca carece de algún bien" (*Natura nunquam sine aliquo bono*), dice Agustín (*Contra epistolam Manichaei*, 34).

Entre los filósofos del siglo XVIII que más se interesaron por la idea de lo feo se encuentra Edmund Burke (1727-1795). En *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1756) se refiere a la naturaleza de lo feo como contrapuesta a las cualidades constitutivas de lo bello. El filósofo británico realiza una detallada descripción de los objetos bellos. Son lisos, no angulosos, delicados, de colores suaves (verdes claros, azules claros, blancos débiles, rosas y violetas). Si el tamaño pequeño corresponde a los objetos bellos, el grande corresponde a los feos. Observa, en este sentido, que en la mayoría de las lenguas se habla de objetos amorosos con epítetos diminutivos... "Algunos todavía los conservamos, como *darling* (queridito), y unos cuantos más".[70] "Una gran cosa bella es una expresión que se aplica raramente; pero, la de una gran cosa fea, es muy común".[71] No es de extrañar que lo sublime (ligado al gran tamaño) sea considerado por Burke como próximo a lo feo. "Imagino la fealdad suficientemente compatible con una idea de lo sublime",[72] afirma, aunque aclara que la fealdad *por sí misma* no es una idea sublime.

Asimismo, Johann K. F. Rosenkranz (1805-1879), entiende lo feo en contraposición a lo bello. Este discípulo de Hegel, autor de la *Estética de lo feo* (1853),[73] considera —al igual que otros hegelianos, como Weise, Ruge o Vischer— que lo feo tiene su horizonte en lo bello. Lo feo, para Rosenkranz, es una entidad secundaria y se produce a partir de lo bello. Anclado en el idealismo hegeliano, sostiene que lo bello artístico es la manifestación de uno de los momentos del Espíritu. Siendo el arte, y no lo bello, lo que goza de un valor absoluto, lo feo no se encuentra desvalorizado en su sistema.

Lo feo no sólo se define en relación a la categoría de lo bello. Se lo ha asociado —como veremos en el capítulo siguiente— a la categoría de lo visionario (Jung). También se lo ha relacionado con lo cómico y lo siniestro. Al guardar relación con lo cómico, lo feo, de acuerdo a Rosenkranz, pierde lo que podría resultar en él repugnante. Analiza el caso de la caricatura, a la que define como una exageración que debe desorganizar orgánicamente a la forma para que pueda así surgir una nueva unidad. En la caricatura, afirma, "la exageración que desfigura la forma debe operar como un factor dinámico que conmociona la totalidad de la misma".[74]

Recordemos que también Aristóteles, en su *Poética*, distingue lo feo ligado a la risa, que es objeto de la comedia, y lo feo ligado a lo repugnante, a lo mise-

rable o atroz (por ejemplo un crimen), que es objeto de la tragedia. *Miseriam non movere risum* (Cicerón, *De Oratoria 2*). Lo risible es, para Aristóteles, efecto de un error o de una torpeza que no provoca dolor ni resulta fatal. Es lo que pone en evidencia la máscara cómica, fea y contorsionada, pero sin tormento. Dice Aristóteles: "La comedia es, como hemos dicho, imitación de la gente más vulgar, pero no ciertamente de cualquier defecto, sino sólo de lo risible en cuanto es parte de lo feo".[75]

La fealdad en el arte

En su *Retórica* (1371 b), Aristóteles decía que algunos seres que en la naturaleza producen disgusto, al ser imitados en el arte resultan fuente de placer. Asimismo en la *Poética* (1448 b) leemos:

> En general, parece que dos causas, ambas naturales, generan la poesía: la capacidad de imitar, connatural a los hombres desde la infancia [...] y la capacidad de gozar todos con las imitaciones. Prueba de ello es lo que sucede con las obras: las imágenes de cosas que en sí mismas son desagradables de ver, como las figuras de fieras horrendas y de cadáveres, nos causan placer cuando las vemos representadas con mucha exactitud.

Kant, por su parte, mantendrá esas ideas del filósofo griego:

> El arte bello muestra precisamente su eminencia en que describe bellamente cosas que en la naturaleza serían feas o displacientes. Las furias, las enfermedades, las devastaciones de la guerra y las cosas de esa índole pueden ser descritas, como nocividades, muy bellamente, e incluso representadas en pinturas; sólo una especie de fealdad no puede ser representada en conformidad con la naturaleza sin echar por tierra toda complacencia estética y, con ello, la belleza artística: es la fealdad que inspira asco.[76]

En el caso de la fealdad que inspira asco (*Ekel*), su representación artística no puede distinguirse de la sensación que produce el objeto representado en la realidad. Tanto lo representado como la representación producen asco y, en consecuencia, ésta no podría ser objeto de complacencia estética. Agrega el filósofo que el arte escultórico —dado que sus productos pueden confundirse con los de la naturaleza— ha excluido la representación directa de objetos feos representando, por ejemplo, la muerte, en un bello genio o el valor guerrero en Marte.

Dentro de la "fealdad que inspira *asco*" se encuentra la representación de lo abyecto, que cubre un capítulo importante dentro del arte contemporáneo y que encuentra excelentes ejemplos en la obra de Cindy Sherman (1954), Jake Chapman (1966), Dinos Chapman (1962), Kiki Smith (1954) y Paul MacCarthy (1945). Los hermanos Chapman han tomado a un grabado de la serie *Los desastres de la Guerra* (1810-1814) de Goya (1746-1828) como referente de una de sus esculturas más conocidas (*Grandes hazañas contra los muertos*, 1994).

12. Eugène Géricault. *La balsa de la Medusa*, óleo sobre tela, 491 x 716, 1819. Museo del Louvre, París.

Quizá como ningún otro en su tiempo, Goya mostró en imágenes de extrema crudeza el escepticismo que genera la idea de progreso defendida en la Ilustración. Su colección de aguafuertes *Los caprichos* (1799) o su pintura *Saturno devorando a sus hijos* (1821) son ejemplos más que elocuentes de esa profunda desconfianza.

Si bien observamos que en el arte contemporáneo el *feísmo* parece imponerse a la belleza clásica, no podemos olvidar que también en épocas consideradas favorecidas por el sentido de la belleza, como la griega, lo feo se hizo presente. Así, en las tanagras (pequeñas estatuillas), vemos figuras grotescas, deformes, como embriagadas, mujeres de vientres prominentes y cuellos alargados, que están lejos de recordar a Afrodita o a Palas Atenea.

Para representar en toda su crudeza los cuerpos que se retuercen en *La balsa de la Medusa*, el pintor romántico Eugène Géricault (1791-1824) recurrió a la observación directa de enfermos y moribundos de un hospital. Se dice que no tuvo reparo en llevarse miembros humanos procedentes de un depósito de cadáveres para lograr la expresión exacta de un hecho muy comentado en la época: el naufragio de la fragata francesa *Medusa*, en el verano de 1816, frente a las costas africanas. Su capitán era un noble que había obtenido el cargo por influencias políticas. Cuando el barco (sobrecargado de pasajeros) comenzó a hundirse, el capitán y la tripulación se apoderaron de los botes salvavidas, abandonando al resto de los viajeros a su suerte. Éstos lograron construir una balsa en la que permanecieron trece días. Sólo quince sobrevivieron, conociéndose después que hubo casos de canibalismo.

Ahora bien, cuerpos deformes y torturados como los que podemos encontrar en Goya o Géricault, ¿son realmente feos? San Buenaventura (*Opera Theologica selecta*, I *Sent.* 31, 2, 1, 3) decía que la imagen de lo feo es bella si resulta persuasiva, si está bien construida y representa fielmente el propio modelo, aunque en la cosa imitada no haya belleza alguna. Aquí residiría la justificación de todas las representaciones diabólicas incorporadas en las iglesias.

Pasando a la estética del siglo XX, nos encontramos con las particulares apreciaciones de Theodor Adorno sobre lo feo. El filósofo de la Escuela de Frankfurt se interesará por lo feo en el arte y lo enmarcará en su teoría de la negatividad y de la resistencia. "El arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y proscripto".[77] El imperio hitleriano y la ideología burguesa en general nos han hecho ver que "cuantas más torturas se administraban en los sótanos, más cuidado se tenía de que el tejado estuviera apoyado en columnas clásicas".[78] Lo feo debe mantener la fuerza de resistencia del arte, su negación de la ideología burguesa.

> La realidad presente ha llegado a ser capaz de tragarse imágenes de niños proletarios hambrientos y pinturas de la extrema miseria, juzgándolos como documentos de ese buen corazón que todavía late ante la miseria y nos asegura que no es tan extrema. El arte trabaja contra esta actitud de tolerancia renunciando en su lenguaje a cualquier forma de afirmación, a ésa que aún conserva el llamado realismo social.[79]

13. Antonio Berni. *El mundo prometido a Juanito Laguna*, collage sobre madera, 300 x 400, 1962 (detalle). Colección Cancillería Argentina.

En Argentina, un artista que denuncia con su estética de lo feo las injusticias de la sociedad es Antonio Berni (1905-1981). Libre de prejuicios, tanto en la elección de los materiales como en los temas, Berni se ha dirigido en más de una oportunidad contra el "buen gusto". Sus figuras "antigustosas" están en la vereda de enfrente de las pretensiones de una burguesía que teme al ridículo, por lo que busca afanosamente el refinamiento como rasgo distintivo de identidad. Dice Ernesto Sabato:

> Se suele murmurar que [Berni] tiene mal gusto. Pero el buen gusto poco tiene que hacer con un arte poderoso. Se lo puede y quizá se lo debe exigir a un artista menor: bueno fuera que además de su pequeñez fuera desagradable. Pero ¿cómo podría exigírselo a los grandes?[80]

Con sus Juanito Laguna, Berni da expresión a la realidad de los habitantes marginales de la gran ciudad. No hay la más mínima condescendencia en su visión de las carencias de los que el sistema olvida; de allí su necesidad de poner entre paréntesis la distancia de la transposición icónica para mostrar directamente la realidad. Los materiales heteróclitos que el artista ha encontrado en las villas de emergencia, los objetos de desecho, la chatarra metálica que luego, cuidadosamente ubicaba en sus *collages*, serán los protagonistas de muchas de sus obras, testigos implacables de la marginalidad.

Inactualidad del concepto de belleza

Aunque el gusto por las cosas bellas no disminuye, con el correr del tiempo, la fe en el ideal de belleza artística se debilita. Su campo queda prácticamente reducido a las obras clásicas. Afirma Tatarkiewicz:

> La Gran Teoría de la belleza había sido elaborada tomando como modelo al arte clásico; pero los maestros del barroco pensaban que su arte se adecuaba después de todo a la teoría y no buscaron otra. Por el siglo XVIII, las cosas eran diferentes: las decoraciones rococó correspondían más bien al adjetivo "elegante", los paisajes prerrománticos al adjetivo "pintoresco", la literatura prerromántica al adjetivo "sublime". El adjetivo "bello" quedó sólo para las obras clásicas.[81]

El ideal de belleza, fundado en la armonía y la proporción, irá perdiendo terreno frente al subjetivismo estético de la Modernidad, concretamente, frente al poder de las formas románticas (véase más arriba el ejemplo de Géricault), generadas en el sentimiento, la intuición, el impulso, el entusiasmo. Desde entonces, a diferencia de la estética del clasicismo, ninguna belleza basada en reglas tendrá vigencia. Sólo se aceptará la belleza en la libertad de expresión de cada artista. En este sentido, la actitud del artista romántico es modélica, al rebelarse contra las fórmulas aceptadas, y al imponer el individualismo, el subjetivismo y, consecuentemente, el pluralismo en el concepto de belleza.

Sin lugar a dudas, la belleza es un concepto histórico, social y culturalmente condicionado. Cada momento histórico tiene su belleza. Responde ésta a convenciones diversas. En consecuencia, el concepto de belleza es abierto, inestable, ambiguo. A esto se agrega, en el siglo XX, otro rasgo: su "inactualidad" (el libro de Umberto Eco dedicado a la belleza,[82] recientemente publicado, podría ser la excepción a la regla).

Nuestro mundo distópico, disonante, difícilmente podría ser expresado en términos de la belleza clásica. Valéry apuntaba ya en 1929: "La Belleza es una especie de muerte. La novedad, la intensidad, la extrañeza y, en una palabra, todos los valores de choque, la han suplantado".[83]

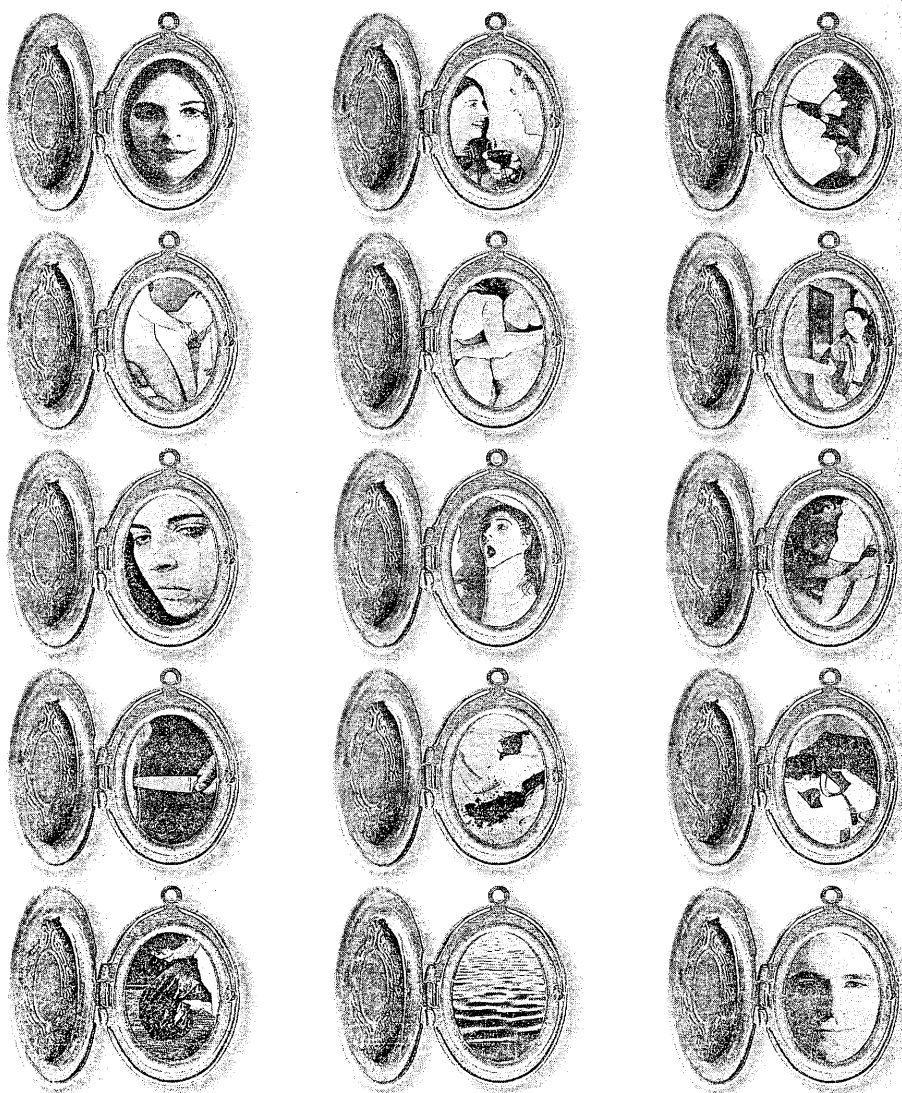
La relativización del valor de la belleza aparece también en Baudelaire. En su célebre escrito "El pintor de la vida moderna" (1863) sostuvo: "El placer que extraemos de la representación del presente deriva no sólo de la belleza de la que puede estar investido sino también de su cualidad esencial de presente".[84] Así, él daba cuenta del sentimiento moderno volcado hacia lo nuevo, hacia el presente cambiante. Los cambios sucesivos producidos en la historia del arte no harían sino confirmar el opacamiento del "fulgor" ancestral de la belleza.

Por otra parte, se observa hoy, cada vez más, la dificultad de separar los términos bello-feo. Lo feo resulta así una fuerza enigmática, oscura y paradójica, que recuerda aquella frase de A. Polin: "Rien n'est beau que le laid" (Nada es bello sino lo feo).

Lo bello no siempre está en las cosas bellas. Asimismo, lo feo, en su mayor dosis de atrocidad, de violencia y destrucción, puede llegar a poseer una cuota tan fuerte de atracción como lo bello. Es lo que muestra de manera ejemplar la novela *Crash* (1973) de J. B. Ballard y el film del mismo nombre de David Cronenberg. En estos casos, lo terrible, lo odioso, lo perverso, lo feo resultan ingredientes principales del divino "manjar" de la belleza.

En síntesis, aunque "inactual", el concepto de belleza no deja de interesar hoy *en su relación con* su tradicional opuesto: lo feo. Entre los ensayos de mayor interés se destaca *Lo bello y lo siniestro*,[85] de Eugenio Trías. Es en el sesgo de lo siniestro donde él descubrirá la interrelación de lo bello (ligado a la armonía, al orden, a la proporción) y de lo feo (ligado al caos, lo desproporcionado, lo ilimitado). Considera que lo bello "sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y de vitalidad para poder ser bello" y que la belleza "es siempre un velo (ordenado) a través del cual puede presentirse el caos".[86]

La hipótesis de Trías es que lo siniestro constituye la "condición" y el "límite" de lo bello. En tanto que "condición", no hay efecto estético sin que lo siniestro esté, de algún modo, presente; en tanto que "límite", lo siniestro debe permanecer oculto, pues su revelación produciría *ipso facto* la ruptura del efecto estético. "Lo siniestro (*Das Unheimlichte*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado", decía Schelling. En el umbral de lo bello y lo siniestro se ubican los trabajos de artistas argentinos de distintas generaciones como Mildred Burton, Marcelo Pombo o Dolores Zorreguieta.

En *Fotonovela*, instalación en forma de friso compuesta por sesenta y seis relicarios con fotos en blanco y negro, Dolores Zorreguieta (1965) relata el en-

14. Dolores Zorreguieta. *Fotonovela*, instalación con 66 relicarios y fotografías, 2002.

cuentro entre un hombre y una mujer parafraseando un género muy popular de hace unas cuantas décadas. Lo "secreto" de su *fotonovela* personal —que a veces alcanza un fuerte voltaje erótico— se pone de manifiesto en el pequeño tamaño de cada relicario, provisto de una tapa o "puerta" que el espectador puede abrir. También resulta significativa la iluminación de cada escena al recibir luz lateralmente y mantener siempre un lado oscuro, oculto. Poco a poco el "secreto" aflora, correspondiendo al momento en que lo romántico da paso a lo truculento, lo previsible a lo inesperado (aunque quizá sospechado), lo bello de la relación amorosa a lo siniestro de la muerte criminal. Parafraseando a Rilke, diríamos que lo bello "no es más que el comienzo de lo terrible, que todavía apenas soportamos".

Fragmentos seleccionados

Platón. *República*

trad. y notas de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1992

Platón fue un gran artista de la palabra, resultando su escritura tan admirable como sus ideas filosóficas. Sus obras adoptan en su mayoría la forma del diálogo, del que hacen uso Sócrates y sus antagonistas. Son éstos los que suelen dar el nombre al diálogo.

La *República* (*Politeia*), y particularmente el libro X, es un texto fundamental donde se expone de manera articulada y sostenida el pensamiento platónico sobre el arte. Es un diálogo de madurez, es decir que corresponde al momento en que está totalmente desarrollada su teoría de las Ideas. El vocero de Platón será, una vez más, Sócrates. El tema general es la organización de una ciudad ideal que estará gobernada por filósofos, pues son ellos quienes conocen la verdad y el bien. Se detallan en el diálogo las medidas a adoptar, con particular énfasis en la educación de los jóvenes.

El mundo en el espejo

Libro X, 596 b-597 a

Los interlocutores son Sócrates y Glaucón, siendo aquél quien comienza diciendo:

—Tomenos ahora la multiplicidad que prefieras. Por ejemplo, si te parece bien, hay muchas camas y mesas.

—Claro que sí.

—Pero Ideas de estos muebles hay dos: una de la cama y otra de la mesa.

—Sí.

—¿Y no acostumbramos también a decir que el artesano dirige la mirada hacia la Idea cuando hace las camas o las mesas de las cuales nos servimos, y todas las de-

más cosas de la misma manera? Pues, ningún artesano podría fabricar la Idea en sí. O ¿de qué modo podría?
—De ningún modo podría.
—Mira ahora qué nombre darás a este artesano.
—¿A qué artesano?
—Al que produce todas aquellas cosas que hace cada uno de los trabajadores manuales.
—Hablas de un hombre hábil y sorprendente.
—Espera, y pronto dirás más que eso. Pues este mismo artesano es capaz, no sólo de hacer todos los muebles, sino también de producir todas las plantas, todos los animales y a él mismo; y además de éstos, fabrica la tierra y el cielo, los dioses y cuanto hay en el cielo y en el Hades bajo tierra.
—¡Hablas de un maestro maravilloso!
—¿Dudas de lo que digo? Dime: ¿te parece que no existe un artesano de esa índole, o bien que se puede llegar a ser creador de estas cosas de un cierto modo, y de otro modo no? ¿No te percatas de que tú también eres capaz de hacer todas estas cosas de un cierto modo?
—¿Y cuál es este modo?
—No es difícil, sino que es hecho por artesanos rápidamente y en todas partes; inclusive con el máximo de rapidez, si quieres tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos, y todas las cosas de que acabo de hablar.
—Sí, en su apariencia, pero no en lo que son verdaderamente.
—Bien; y vienes en ayuda del argumento en el momento requerido. Uno de estos artesanos es el pintor, creo. ¿O no?
—Claro que sí.
—Pienso que dirás que lo que hace no es real, aunque de algún modo el pintor hace la cama. ¿No es verdad?
—Sí, pero también esto en apariencia.
—¿Y el fabricante de camas? Pues hace un momento decías que no hace la Idea —aquello por lo cual decimos que la cama es cama— sino una cama particular.
—Lo decía, en efecto.
—Por lo tanto, si no fabrica lo que realmente es, no fabrica lo real sino algo que es semejante a lo real mas no es real. De modo que, si alguien dijera que la obra del fabricante de camas o de cualquier otro trabajador manual es completamente real, correría el riesgo de no decir la verdad (pp. 410-412).

La imitación

Libro X, 597 b – 598 e
—¿Quieres ahora que, en base a estos ejemplos, investiguemos qué cosa es la imitación?
—Si te parece.
—¿No son tres las camas que se nos aparecen, de una de las cuales decimos que existe en la naturaleza y que, según pienso, ha sido fabricada por Dios? ¿O por quién más podría haberlo sido?
—Por nadie más, creo.
—Otra, la que hace el carpintero.
—Sí. Y la tercera, la que hace el pintor. ¿No es así?
—Sea.
—Entonces el pintor, el carpintero, Dios, estos tres presiden tres tipos de camas.
—Tres, efectivamente.
—En lo que toca a Dios, ya sea porque no quiso, ya sea porque alguna necesidad pendió sobre él para que no hiciera más que una única cama en la naturaleza, el caso es que hizo sólo una, la Cama que es en sí misma. Dos o más camas de tal índole, en cambio, no han sido ni serán producidas por Dios.
[...]
—¿Y en cuanto al carpintero? ¿No diremos que es artesano de una cama?
—Sí.
—¿Acaso diremos que también el pintor es artesano y productor de una cama?
—De ninguna manera.
—Pero, ¿qué dirás de éste en relación con la cama?
—A mí me parece que la manera más razonable de designarlo es "imitador" de aquello de lo cual los otros son artesanos.
—Sea; ¿llamas consiguientemente "imitador" al autor del tercer producto contando a partir de la naturaleza?
—De acuerdo (pp. 412-415).

Aristóteles. *Poética*

trad. Ángel Cappelletti, Caracas, Monte Ávila, 1998

Se pueden consultar, además, las siguientes ediciones de la *Poética*:

- Buenos Aires, Emecé, 1963, trad. y notas Eilhard Schlesinger, nota preliminar de José María de Estrada (la traducción de Schlesinger fue reeditada por Losada, Buenos Aires, 2004).
- Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970, trad., introd. y notas Juan David García Bacca.
- Buenos Aires, Leviatán, 1991, trad. y notas Alfredo Llanos.
- Valencia, Icaria, 1999, introd. A. Martín, trad. Santiago Ibáñez.
- Madrid, Gredos, 1974, edición trilingüe y trad. de Valentín García Yebra.

El término "poética" deriva de *poien* = hacer, fabricar. Toma también el sentido de "hacer artísticamente".

La *Poética* es el texto más importante sobre un tema artístico que nos legó la Antigüedad. Es el único documento de la época dedicado a problemas concretos que una forma de obra [la tragedia] plantea. Durante un milenio pasó

inadvertida y sólo a fines del siglo XIV fue rescatada del olvido por el Renacimiento italiano. En ese pequeño gran tratado, Aristóteles analiza el arte de construir fábulas efectivas; prescribe reglas y hace referencia a contenidos, rasgos del lenguaje y principios constructivos de la tragedia, la que será comparada con la epopeya y contrastada con la comedia.

Integran la *Poética* veintiséis capítulos, aunque sabemos que es una obra que nos ha llegado incompleta. El primer capítulo traza un programa que se realiza sólo parcialmente. Así, el capítulo sexto anuncia un estudio sobre la comedia que no se encuentra en el libro. Igualmente, en la *Retórica*, al hablar de lo risible, se refiere Aristóteles a un tratamiento más amplio en la *Poética*. Ese estudio perdido da pie a Umberto Eco para urdir la intriga de *El nombre de la rosa*.

Las seis partes de la tragedia

Cap. VI, 1449 b – 1450 a
Necesariamente, pues, los elementos de toda tragedia son seis, y de acuerdo a cómo son ellos resulta una tragedia de tal o cual especie. Ellos son: el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y el canto [...] De ellos el principal es la organización de los hechos, ya que la tragedia no es representación de los hombres sino de la acción, de la vida, de la felicidad y de la desdicha [...] Los individuos son lo que son por su carácter, pero son felices o lo contrario por sus acciones. No actúan, por tanto, para representar caracteres sino que éstos son presentados a través de las acciones. De tal modo, los hechos y el argumento constituyen el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todo [...] Principio y casi alma de la tragedia es, por tanto, el argumento. En segundo lugar, vienen los caracteres [...] En tercer lugar está el pensamiento. Este consiste en la capacidad de expresar lo que es factible y adecuado, la cual se da en el diálogo y es tarea del político y el retórico. Los antiguos [trágicos], en efecto, presentaban [a sus personajes] hablando como políticos; los actuales como retóricos. El carácter es lo que explica la norma de conducta y qué clase de cosas elige o rechaza [un personaje] en lo no manifiesto. Carecen, por eso, de carácter los discursos en los cuales el que habla no escoge ni rechaza absolutamente nada. Pensamiento hay en aquellos que muestran cómo es o no es un determinado objeto o expresan en general [una idea].
El cuarto [elemento] del discurso es el lenguaje. Afirmo, pues, según antes he dicho, que el lenguaje es la facultad de expresarse por medio de palabras, la cual tiene igual fuerza en verso y en prosa. En cuanto a los [elementos] restantes, el canto puede considerarse el más importante de los ornatos. El espectáculo resulta apto para conmover los espíritus, pero es extraño al arte y de ningún modo intrínseco a la poesía (pp. 7-9).

Compasión y temor

Libro IX, 1452 a
Puesto que la tragedia no es sólo representación de una acción perfecta sino también de [acontecimientos] temibles y lamentables, y esto se logra, sobre todo, cuando ellos suceden de modo insospechado, pero dependiendo unos de otros, pues en tal caso causarán más asombro que si se produjeran automática o casualmente —ya que, aun entre los casuales, resultan más asombrosos los que parecen surgidos con un fin, como cuando la estatua de Mitis en Argos mató al causante de la muerte de Mitis, cayendo sobre él en un espectáculo, porque tales hechos no parecen suceder por azar—, estos argumentos resultan necesariamente más bellos (p. 12).

Libro XIV, 1453 b
Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también lo es que surjan de la misma trama de los acontecimientos, lo cual es más significativo y corresponde a un mejor poeta. Es necesario, en efecto, que el argumento esté de tal modo organizado que, aun prescindiendo de la vista, quien escucha los hechos acontecidos se estremezca y sienta lástima por lo que pasa, igual que se dolería quien escuchase el mito de Edipo. Conseguir tal efecto a través de la vista es menos artístico y supone auxilio extrínseco. Quienes a través de la vista no logran producir temor sino sólo asombro nada tienen en común con la tragedia. No se debe buscar en la tragedia un placer cualquiera sino sólo el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe producir, por medio de la imitación, el placer que surge de la compasión y del miedo, es evidente que ello se ha de lograr en los acontecimientos mismos. Examinemos, pues, cuáles hechos resultan terribles y cuáles lamentables. Es preciso que tales acciones se realicen entre amigos, entre enemigos o entre quienes no son ni una ni otra cosa. En lo que hacen o intentan los enemigos entre sí nada hay digno de compasión, como no sea la desdicha en sí misma. Tampoco lo hay cuando se trata de quienes no son amigos ni enemigos. Pero cuando una desgracia sucede entre amigos, como si un hermano asesina a su hermano, un hijo a su padre, una madre a su hijo o un hijo a su madre, o intenta hacerlo o hacer algo parecido, esto debe tenerse en cuenta (pp. 15-16).

San Agustín. *De Musica*

trad. y estudio preliminar de Cecilia Ames, Córdoba, Alción, 2000

El tratado *De Musica* es una obra temprana de San Agustín (388-391) que adopta la forma del diálogo platónico. En la conversación entre un maestro y un discípulo, imaginados como dos roles en un proceso educativo, se entrecruzan principios de la música con principios teológicos. La obra tiene un claro trasfondo neoplatónico que deviene claramente religioso en el último libro, el sexto.

De Musica está compuesto por seis libros. Los cinco primeros tratan de cuestiones técnicas relativas a la música y sólo el sexto examina el origen de la armonía: Dios. El título del capítulo sexto es ilustrativo: Dios Fuente y Lugar de Números Eternos

El tratado refiere a toda producción que posea una estructura armónica basada en reglas numéricas. No puede asombrar que buena parte de los ejemplos fueron extraídos de la poesía, ya que en el Medioevo, al igual que en la Antigüedad clásica, ella fue considerada parte de la música al implicar duraciones. Tanto el latín como el griego disponía de sílabas breves y largas cuya combinación producía una suerte de tonada, un cántico del lenguaje que era percibido como música. Podríamos decir, en consecuencia, que este tratado tiene por tema la métrica y la versificación latina.

Es importante destacar que ésta es la primera traducción al español del importante texto de San Agustín, no suficientemente conocido aún.

Los ritmos eternos en el interior del poeta

Cap. Sexto, XII, 35
Maestro: Por consiguiente si investigamos aquella arte rítmica o métrica, de la cual usan los que hacen versos, ¿piensas que éstos tienen algunos ritmos o números según los cuales hacen los versos?
Discípulo: Ninguna otra cosa puedo suponer.
M.: Cualesquiera sean estos ritmos, ¿te parece que pasan de largo con los versos o permanecen?
D.: Permanecen ciertamente.
M.: ¿Entonces hay que admitir que algunos ritmos que pasan de largo son producidos por algunos que permanecen?
D.: La razón me obliga a asentir.
M.: Pues bien, ¿piensas que este arte es acaso otra cosa que cierta disposición del espíritu del artista?
D.: Así lo creo.
M.: ¿Y crees que esta disposición está también en aquel que es ignorante de este arte?
D.: De ninguna manera.
M.: ¿Y qué decir de aquel que la olvidó?
D.: Tampoco en él ciertamente, porque también él es ignorante aunque alguna vez lo haya conocido.
M.: ¿Y qué si alguno lo hace recordar interrogándolo? ¿Piensas que aquellos ritmos vuelven a él desde aquel que lo interroga, o que aquel internamente en su mente se mueve hacia algo de donde recupera lo que había perdido?
D.: Yo creo que hace esto en su interior (p. 198).

Los ritmos eternos proceden de Dios

Cap. Sexto, XII, 36
M.: Por consiguiente, ¿de dónde hay que creer que se le comunica al alma lo que es eterno o inmutable sino el único eterno e inmutable Dios?
D.: No veo que otra cosa conviene creer.
M.: ¿Qué finalmente? ¿Acaso no es evidente que aquel que al ser preguntado se mueve interiormente hacia Dios, de modo que entiende la verdad inmutable, no podría ser dirigido hacia la contemplación de aquella verdad sin ningún auxilio exterior, si no retuviera él mismo movimiento con su memoria?
D.: Es manifiesto (p. 200).

Cap. Sexto, XVII, 56-57
M.: Nosotros solamente recordemos, por lo que atañe principalmente a la presente discusión iniciada, que por la providencia de Dios, que creó y gobierna todas las cosas, ocurre que también el alma pecadora y calamitosa es regida por ritmos y produce ritmos, hasta la más baja corrupción de la carne; y estos ritmos ciertamente pueden ser cada vez menos bellos, pero no pueden carecer totalmente de belleza. Y Dios, soberanamente bueno, y soberanamente justo, no mira con malos ojos a ninguna belleza, ya ésta se produzca con una condena del alma, ya con un retroceso, ya con una permanencia.
Y el ritmo no sólo comienza a partir del uno, sino también es bello por la igualdad y por la semejanza, y se combina ordenadamente. Por lo cual cualquiera que confiesa que ninguna naturaleza hay que no ansíe la unidad, para ser lo que es, y que no se esfuerce para ser semejante a sí mismo en cuanto puede, y que no mantenga su orden propio en los lugares o en los tiempos, o su bienestar corporal con cierto equilibrio, debe confesar que todas las cosas cuantas existen y en cuanto son, han sido hechas y realizadas por un principio único a través de una belleza igual a él y semejante a la riqueza de su bondad, mediante la cual se unen entre sí lo único y lo uno que procede de lo único por una muy querida, por así decirlo, caridad.
Por esto aquel verso recordado por nosotros: *Deus creator omnium* [Dios creador del universo] no sólo es muy agradable a los oídos por su sonido armonioso, sino mucho más para el alma por la pureza y verdad de la afirmación. A no ser que te mueva la necedad, para hablar más suavemente, de aquellos que niegan que puede hacerse algo de la nada, cuando se dice que el omnipotente Dios ha hecho esto (pp. 212-213).

La hermosura suprema de la bóveda del cielo

Libro Sexto. XVII, 58
[...]
M: ¿Y qué decir de la elevada bóveda del cielo, por lo cual está limitada la totalidad de los cuerpos visibles y que posee la hermosura suprema en este aspecto y la excelencia más saludable del lugar? Todas estas cosas ciertamente que nosotros enumeramos con la ayuda del sentido carnal, y las que en ellas están, no pueden ad-

quirir ni conservar los ritmos locales que parecen estar en una situación estable, si no es con los ritmos temporales que los preceden en la intimidad y en el silencio y que están en el movimiento. Asimismo a aquellos intervalos ágiles de los tiempos los precede y regula un movimiento vital, que obedece al Señor de todas las cosas y que tiene dispuestos no intervalos temporales de sus ritmos, pero sí tiempos que le proporciona su potencia; más allá de la cual los ritmos racionales e intelectuales de las almas bienaventuradas y santas, recibiendo sin la mediación de ninguna naturaleza la misma ley de Dios sin la cual no cae una hoja del árbol y para la cual nuestros cabellos están contados, la trasmiten hasta las jurisdicciones terrenas e infernales (p. 214).

Leonardo da Vinci. *Tratado de la pintura*
trad. Diego Rejón de Silva, Buenos Aires, AGEBE, 2004

El *Tratado* de Leonardo fue publicado bastante tiempo después de su muerte, ocurrida en 1519. La primera versión completa data de 1817 (de 1651 es una versión incompleta) y la primera versión crítica —de H. Ludwig— es de 1882. Se trata de una obra que revela el interés de Leonardo por la enseñanza, puesto también de manifiesto en la fundación de la Academia que lleva su nombre. Sólo en parte se consideran allí cuestiones estéticas; sobre todo hay recomendaciones e instrucciones técnicas para el pintor. Muchas veces estos preceptos responden a gustos personales y no a una teoría más general del arte y de lo bello.

La enseñanza de la perspectiva —en su especie lineal, colorística y aérea—, de la anatomía, de la sombra y del color son temas principales del *Tratado*.

Importancia del conocimiento y de la experimentación

Estúdiese primero la ciencia, y luego la práctica que se deduce de ella. El Pintor debe estudiar con regla, sin dejar cosa alguna que no encomiende a la memoria, viendo qué diferencia hay entre los miembros de un animal, y sus articulaciones o coyunturas (p. 27).
El Pintor debe ser universal y amante de la soledad, debe considerar lo que mira, y raciocinar consigo mismo, eligiendo las partes más excelentes de todas las cosas que ve; haciendo como el espejo que se transmuta en tantos colores como se le ponen delante; y de esta manera parecerá una segunda naturaleza (p. 27).
Nunca debe imitar un Pintor la manera de otro, porque entonces se llamará nieto de la naturaleza, no hijo; pues siendo la naturaleza tan abundante y varia, más propio será acudir a ella directamente, que no a los Maestros que por ella aprendieron (p. 32).

Importancia de la proporción

Téngase cuidado en que haya en todas las partes proporción con su todo, como cuando se pinta un hombre bajo y grueso, que igualmente ha de ser lo mismo en todos sus miembros: esto es, que ha de tener los brazos cortos y recios, las manos anchas y gruesas, y los dedos cortos, y abultadas las articulaciones; y así de los demás (p. 140).
Mídase el pintor a sí mismo la proporción de sus miembros y note el defecto que tenga, para tener cuidado de no cometer el mismo error en las figuras que componga por sí: porque suele ser vicio común en algunos gustar de hacer las cosas a su semejanza (p. 111).

Las medidas del hombre

Los niños tienen todas la coyunturas muy sutiles, y el espacio que hay entre una y otra carnoso: esto consiste en que el cutis que cubre la coyuntura está solo, sin ligamento alguno de los que cubren y ligan a un mismo tiempo el hueso; y la pingüedo o gordura se halla entre una y otra articulación, inclusa en medio del hueso y del cutis: pero como el hueso es mucho más grueso en la articulación que en lo restante, al paso que va creciendo el hombre, va dejando aquella superfluidad que había entre la piel y el hueso, y por consiguiente aquélla se une más a éste, y quedan más delgados los miembros. Pero en las articulaciones, como hay más que el cartílago y los nervios, no pueden desecarse ni menos disminuirse. Por lo cual los niños tienen las coyunturas sutiles y los miembros gruesos, como se ve en las articulaciones de los dedos y brazos, y la espalda sutil y cóncava: al contrario el adulto, que tiene las articulaciones gruesas en las piernas y brazos, y donde los niños tienen elevación, él disminuye (pp. 102-103).

Consejos para el pintor

Es sabido que los errores se conocen mucho mejor en las obras ajenas que en las nuestras; por lo que el Pintor debe procurar primeramente saber bien la Perspectiva, conocer perfectamente la estructura del hombre, y ser buen Arquitecto en cuanto a la forma de los edificios, copiando siempre del natural todo aquello en que tenga alguna duda: y luego, teniendo en su estudio un espejo plano, mirará con frecuencia lo que va pintando; y como se le representará trocado, parecerá de otra mano, y podrá juzgar con mejor acuerdo sus errores. Es muy conveniente levantarse a menudo y refrescar la imaginación, pues de este modo, cuando se vuelve al trabajo, se rectifica más el juicio, siendo evidente que el trabajar de seguido en una cosa engaña mucho (pp. 150-151).

Bibliografía

Fuentes

Se recomiendan las siguientes traducciones al español:

Aristóteles. *Poética* (trad., introd. y notas Ángel J. Capelletti), Caracas, Monte Ávila, 1998.
Da Vinci, Leonardo. *Tratado de la pintura* (trad. Diego Rejón de Silva), Buenos Aires, AGEBE, 2004.
Platón. *Hippias Mayor* (trad. e introd. Julio Calonge), Madrid, Gredos, 1994.
———. *El Banquete* (trad. y notas M. Martínez Hernández), Madrid, Gredos, 1993.
———. *Fedro* (trad. y notas E. Lledó Íñigo), Madrid, Gredos, 1993.
———. *Fedón. Fedro* (trad., introd. y notas Luis Gil Fernández), Madrid, Alianza, 1998.
———. *República* (trad. y notas de Conrado Eggers Lan), Madrid, Gredos, 1992.
San Agustín. *De Musica* (trad. y estudio preliminar Cecilia Ames), Córdoba, Alción, 2000.

Obras de referencia

Argullol, Rafael. "La belleza y sus formas", en *Tres miradas sobre el arte*, Madrid, Destino, 2002, pp. 11-122.
Bruyne, Edgar de. *Estudios de Estética medieval*, Madrid, Gredos, 1959.
———. *La estética en la Edad Media*, Madrid, Visor, 1987.
Cacciari, Massimo. "El espejo de Platón", en *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
Carpio, Adolfo P. *Principios de Filosofía*, Buenos Aires, Glauco, 1997.
Crombie, I. M. *Análisis de las doctrinas de Platón*, Madrid, Alianza, 1988.
Eco, Umberto. *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2004.
———. *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997.
———. "De Aristóteles a Poe", en Bárbara Cassin (ed.), *Nuevos griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, Buenos Aires, Manantial, 1994, pp. 205-208.
———. *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970.
Estiú, Emilio. "Belleza, arte y metafísica", Revista *Humanidades*, Universidad Nacional de la Plata, tomo XXXI, 1948, pp. 415-432.
———. "La concepción platónica-aristotélica del arte: Técnica e imitación", *Revista de Filosofía*, Universidad Nacional de La Plata, Nº 24, 1982, pp. 7-26.
Grube, G. M. A. *El pensamiento de Platón*, Madrid, Gredos, 1984.
Guerrero, Luis Juan. *Qué es la belleza*, Buenos Aires, Columba, 1954.
Guthrie, W. K. C. *Los filósofos griegos (de Tales a Aristóteles)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
Havelock, Eric A. *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor, 1994.
Jaeger, Werner. *Paideia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
Jaspers, Karl. *Leonardo como filósofo*, Buenos Aires, Sur, 1956.
Jauss, Hans R. "Catarsis: la función comunicativa de la experiencia estética", en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986 (pp. 159-184).

Jiménez, José. *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2002.
Mondolfo, Rodolfo. *Arte, Religión y filosofía de los Griegos*, Buenos Aires, Columba, 1961.
Pareyson, Luigi. "Breve historia de un concepto perenne", en *Conversaciones de Estética*, Madrid, Visor, 1987.
Piñero Moral, Ricardo. *Teorías del arte medieval*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2000.
Pouillon, D. H. "La beauté, proprieté transcendentale chez les Scolastiques" (1220-1270), en *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, Nº 15, 1946.
Ricoeur, Paul. "Una reaprensión de la poética de Aristóteles", en Bárbara Cassin (ed.), *Nuestros griegos y sus modernos*, Buenos Aires, Manantial, 1994.
———. "La construcción de la trama. Una lectura de la Poética de Aristóteles", en *Tiempo y narración*, I. Madrid, Cristiandad, 1987.
Rosenkranz, Karl. *Aesthetik das Hässlichen*, Köninsberg, 1853. Hay traducción al español: *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero, 1992 (trad. de M. Salmerón).
Ross, W. D. "Poética y retórica", en *Aristóteles*, Buenos Aires, Charcas, 1981.
Schuhl, Pierre Maxime. *Platón y el arte de su tiempo*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1997.
———. *Historia de la Estética I. La estética Antigua*, Madrid, Akal, 1987.
———. *Historia de la Estética II. La estética medieval*, Madrid, Akal, 1989.
———. *Historia de la Estética III. La estética moderna*, Madrid, Akal, 1991.
Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001 (v. or. 1982).
Vilar, Gerard. *El desorden estético*, Barcelona, Idea Books, 2000.

Orientación bibliográfica

Principios de Filosofía de Adolfo P. Carpio es un excelente punto de partida para el estudio del pensamiento de Platón y Aristóteles. Para quienes quieran profundizar el contexto artístico en el que se desarrollan las ideas platónicas se recomienda, además, la lectura de *Platón y el arte de su tiempo* de Pierre Máxime Schuhl.

En cuanto al estudio de la estética medieval es recomendable el texto de Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, un compendio de diez siglos de cultura latina, que van del siglo VI al XV de nuestra era. Para un análisis más detallado de los textos medievales se podrán consultar los textos de Edgar de Bruyne y de Wladyslaw Tatarkiewicz. Uno de los méritos de este último es permitir el acceso a las fuentes originales, traducidas también al español. Del mismo autor recomendamos *Historia de seis ideas*, referidas a arte, belleza, forma, creatividad, mímesis y experiencia estética.

La problemática de la legitimación del arte, en diferentes momentos de la historia de la Estética, aparece analizada en *La actualidad de lo bello*, de Hans-Georg Gadamer. Recomendamos esta obra por ser un auténtico "texto", en el sentido etimológico de la palabra (*textus* = tejido o trama), que permite "entramar" argumentos de filósofos de todos los tiempos.

Asimismo sugerimos, para un acercamiento a la des-definición del arte más actual, la lectura de *Teoría del Arte*, de José Jiménez.

Notas

1 Entre los ensayos de mayor interés de los últimos tiempos referidos a la belleza se encuentra *Lo bello y lo siniestro*, de E. Trías (Barcelona, Ariel, 2001).

2 Cf. N. Goodman. "¿Cuándo hay arte?", en *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, pp. 87-102.

3 J. Jiménez. *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2002, p. 53.

4 B. Croce. *Breviario de Estética*, Buenos Aires, Austral, 1947, p. 11.

5 T. Adorno. *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1980, p. 9. La *Teoría Estética* es una obra póstuma. Adorno muere en 1969.

6 J. Jiménez. *Teoría del arte*, op. cit, p. 43.

7 *Ibid.*, pp. 38-39.

8 Cf. E. Oliveras. *La levedad del límite* (Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000, pp. 31-38), donde se analiza, a través de ejemplos concretos del arte hecho por mujeres, las formas en que lo privado se funde en lo público. De este modo, se ve cómo lo privado no es lo que se opone a lo público sino aquello que lo constituye.

9 H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 31.

10 *Ibid.*, p. 65.

11 P. Bürger. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, p. 107.

12 Leonardo no reconoce existencia de conocimiento en la escultura; en efecto, no es un conocimiento lo que hace que el productor sude y se canse físicamente, a diferencia de la pintura que él jerarquiza, ubicándola entre las artes liberales. Hubo que esperar a generaciones posteriores para que se extendiera la misma jerarquía a la escultura y a la pintura.

13 H. R. Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986 (v. or. 1977), p. 111.

14 *Ibid.*

15 W. Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1997.

16 *Ibid.*, p. 57.

17 El grupo Mondongo está integrado por Juliana Laffitte (1974), Manuel Mendanha (1976) y Agustina Picasso (1977). Su primera muestra individual tuvo lugar en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires en noviembre de 2000. En enero-marzo de 2004 expusieron en Casa de América, Madrid.

18 H. Focillon. *Vie des formes*, París, P.U.F., 1943, p. 3 (nuestra trad.).

19 W. Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas*, op. cit., p. 67.

20 *Ibid.*, p. 69.

21 *Ibid.*, p. 67.

22 Cf. L. J. Guerrero. *Estética operatoria en sus tres direcciones. Tomo I: Revelación y acogimiento de la obra de arte*, Losada, Buenos Aires, 1956, pp. 54-55.

23 La instrucción es la siguiente: "Tomen un periódico./ Tomen unas tijeras./ Escojan en el periódico un artículo que tenga la longitud que ustedes desean dar a su poesía./ Recorten el artículo./ Recorten después con cuidado cada palabra que forma ese artículo y pongan todas las palabras en un cartucho./ Agiten suavemente. Saquen las palabras unas tras otras, disponiéndolas en el orden en el cual las hayan sacado./ Cópienlas concienzudamente./ La poesía se parecerá a ustedes./ Y estarán transformados en un escritor infinitamente original y dotado de una sensibilidad encantadora aunque, desde luego, la gente vulgar no les comprenderá" (T. Tzara. "Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo", en M. de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Córdoba, Ed. Universitaria de Córdoba, 1968, p. 296).

24 En "Breve historia de un concepto perenne", Luigi Pareyson se refiere a la recuperación de muchos conceptos platónicos sobre el arte. Elige el término "circularidad" para referirse a la vuelta permanente a los viejos problemas platónicos. También Alfred Whitehead (1861-1947) sostuvo que la reflexión filosófica en Occidente se presenta como un largo comentario a los diálogos de Platón, como si fueran anotaciones a pie de página. Podríamos dedicar toda nuestra vida a leerlos, y a reflexionar sobre ellos, y no llegaríamos nunca a agotarlos. Cf. L. Pareyson, "Breve historia de un concepto perenne", en *Conversaciones de Estética*, Madrid, Visor, 1987 (v. or. 1966).

25 E. Estiú. "Belleza, arte y metafísica", Revista *Humanidades*, Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación, Univ. Nac. de La Plata, tomo XXXI, 1948, p. 1.

26 W. Tatarkiewicz. *Historia de la Estética, I La Estética Antigua*, Madrid, Akal, 2000, p. 31.

27 W. Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas*, op. cit., p. 80.

28 Cf. H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, op. cit., p. 46.

29 W. K. Guthrie. *Historia de la Filosofía Griega, I*, Gredos, Madrid, 1991, p. 223.

30 W. Tatarkiewicz. *Historia de la Estética, I. La Estética Antigua*, op. cit., p. 23.

31 E. Gombrich. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1963 (v. or. 1963).

32 Ya el escéptico Gorgias, ligado a los sofistas, se refirió a la ilusión derivada del poder de las palabras. Sostuvo que con las palabras se puede expresar todo, contradiciendo así la tercera tesis de su escepticismo radical ("Nada existe". "Si algo existiera no podría ser conocido". "Si algo pudiera ser conocido, no podría ser comunicado"). Es mediante las palabras que, en el teatro, el público se sobresalta de terror, se entristece, compadece; vive los problemas de los otros como si fuesen suyos.

33 J. Jiménez. *Teoría del arte*, op. cit., p. 69.

34 Desestimando el afán imitativo, Ortega y Gasset dirá: "Poseemos algunos buenos pintores; pero ¿qué es un hombre que sabe pintar al lado de un artista? El pintor copia una realidad que, poco más o menos, estaba ahí sin necesidad de su intervención: el sol sobre una playa admirablemente pintado, ¿qué me importa si ahí tengo el sol sobre una playa admirablemente real y además para ir a verlo tomo el tren y protejo de esta manera la industria ferroviaria?" (*La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 98, v. or. 1925).

35 J. Jiménez. *Teoría del arte*, op. cit., p. 72.

36 En el *Fedón* se cuenta que antes de encarnarse en un cuerpo, el alma habitó el mundo de las Ideas. Al venir a este mundo atraviesa un río, el Leteo o río del Olvido. Con la visión de la belleza sensible se logrará la *anamnesia* (del gr. *anamnesis = reminiscencia)*, lo contrario de la *amnesia* (*a* = privación; *mnesis* = recuerdo), es decir, el recuerdo de lo visto en el mundo de las ideas.

37 M. Cacciari. *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 60.

38 *Ibid.*, p. 63.
39 Dice Platón al final del libro VI de *República*: "Toma ahora una línea dividida en dos partes desiguales; divide nuevamente cada sección según la misma proporción..." (509 d).
40 Cf. J. Kosuth. *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1991.
41 W. Jaeger. *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 48.
42 P. M. Schuhl. *Platón y el arte de su tiempo*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
43 *Ibid.*, p. 36.
44 Cf. Platón. *República*, 399 d.
45 *Ibid.*, 401 d-e.
46 *Ibid.*, 401 c.
47 *Ibid.*, 401 c.
48 W. Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas*, op. cit., pp. 128-132.
49 Cf. H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, op. cit., p. 47.
50 J. Derrida. *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 347-372 (v. or. 1972).
51 Aristóteles. *Poética*, Caracas, Monte Ávila, 1990 (trad. de Ángel J. Cappelletti).
52 E. Trías. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 133.
53 B. Brecht no buscará en su teatro épico la empatía sino en el distanciamiento o extrañamiento (*Verfrendung*). Gracias a este efecto tomamos conciencia de lo que sucede ("Teoría política del distanciamiento", en *La política en el teatro*, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1972, pp. 47-49). En una posición similar, Jean Paul Sartre dirá que el teatro debe ponernos a la distancia justa para que podamos vernos.
54 Cf. S. Freud. "Personajes psicopáticos en el teatro", *Obras completas*, Madrid, Orbis, 1988.
55 J. Plazaola. *Introducción a la Estética*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1973, p. 20.
56 La cronología de las obras de Platón es discutible. Algunos ubican al *Fedro* después de *República*; otros, antes. Lo mismo sucede con el *Banquete*. El entrecruzamiento de temas tratados permite suponer que fueron escritos en el mismo período: 385-370 a.C.
57 Se aclara en el *Banquete* que el amor (Eros) no es bello sino que va en busca de la belleza. Eros fue engendrado el mismo día en que nació Afrodita (diosa del amor, de la belleza, de la fertilidad). Es en *daimon*, un ser intermedio entre el hombre y los dioses, hijo de Penia (la Pobreza) y de Poros (la Abundancia), al mismo tiempo menesteroso y lleno de recursos. El amor, que no es bello, intenta procrear en la belleza. Primero busca cuerpos bellos, luego pasa de esa belleza corporal a la belleza moral (la del alma bella aunque esté en un cuerpo imperfecto), de ésta a la belleza de la ciencias y finalmente a la Idea de belleza.
58 No discutiremos aquí la existencia de Pitágoras, que algunos autores ponen en duda. Lo cierto es que los datos sobre las doctrinas de Pitágoras o de los pitagóricos son insuficientes o discutibles.
59 Vitruvio. *De archit.* III 1, 1-4, 9.
60 A partir de 1977 Iommi transforma radicalmente su escultura aceptando todo tipo de materiales de desecho (adoquines, alambres, maderas gastadas, trapos).

De esta manera daba cuenta de la violencia instalada en la Argentina en uno de los períodos más siniestros de su historia (1976-1983).
61 Existe traducción castellana de A. Suárez, Madrid, Gredos, 1959. Sintetizando los resultados de investigaciones incluidas en los tres tomos de su *Études d'esthétique médiévale* de 1946 (traducido al español: *Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos, 1959). E. de Bruyne publica, en 1947, *L'esthétique du Moyen Age* (traducido al español: *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor, 1987).
62 D. H. Pouillon. "La beauté, proprieté trascendentale chez les Scolastiques" (1220-1270), en *Archives d'histoire doctrinales et littéraire du Mayen Age*, 15, 1946.
63 H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, op. cit., pp. 30-31.
64 Cf. R. Barthes. "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994, pp. 65-71.
65 Leonardo da Vinci. *Tratado de la pintura*, Buenos Aires, AGEBE, 2004.
66 *Ibid.*, p. 150.
67 J. Ch. Burckhardt. *La cultura del Renacimiento*, Barcelona, Zeus, 1968, p. 125.
68 W. Tatarkiewicz. *Historia de la estética III. La estética moderna 1400-1700*, Madrid, Akal, 1991, p. 161.
69 Victor Hugo. *Prefacio de "Cromwell". El manifiesto romántico*, Buenos Aires, editorial y librería Goncourt (trad. H. Peirotti), 1979, p. 31.
70 E. Burke. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 84.
71 *Ibid.*
72 *Ibid.*
73 K. Rosenkranz. *Aesthetik das Hässlichen*, Köninsberg, 1853. Hay traducción al español: *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero, 1992.
74 *Ibid.*, p. 376.
75 Aristóteles. *Poética*, op. cit., p. 5, 1448 b.
76 E. Kant. *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 221.
77 T. Adorno. *Teoría estética*, op. cit., p. 71.
78 *Ibid.*
79 *Ibid.*
80 E. Sabato. "A propósito de Antonio Berni", en *Antonio Berni. Historia de dos personajes. Juanito Laguna y Ramona Montiel*, Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1995, p. 32. Para un análisis detallado de los significados de Juanito Laguna, véase Vilko Gal, "Antonio Berni: intertextualidad y mapas cognitivos", ponencia presentada en las Primeras Jornadas del Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
81 W. Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas*, op. cit., p. 178.
82 U. Eco. *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2004.
83 P. Valéry. "Leonardo y los filosófos", en *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid, Visor, 1987, p. 111.
84 Ch. Baudelaire. *Écrits sur l'art*, París, Librairie Générale Française, 1992, p. 370.
85 E. Trías. *Lo bello y lo siniestro*, op. cit.
86 *Ibid.*, pp. 51-52.

CAPÍTULO III

TEORÍAS SOBRE LA CREATIVIDAD

¿El arte, es principalmente fruto de la inspiración o del trabajo, del tanteo o de la organización? Este viejo problema, planteado ya por los presocráticos, renace en otros momentos de la historia de la Estética, como en el romanticismo, y podríamos asegurar que está lejos de ser resuelto.

Desde distintas perspectivas (filosóficas, psicoanalíticas, retóricas, en otras) se han buscado principios y fundamentos de la producción artística. En los extremos se ubican dos grupos de teorías: *racionalistas* e *irracionalistas.* Otras interpretaciones intermedias combinarán estos polos, haciendo lugar tanto a la intuición, la "corazonada", la ocurrencia instantánea, el juego o el azar como al trabajo planificado, paciente y riguroso.

Representando al polo irracionalista, serán examinadas las ideas de Platón y Carl Gustav Jung. El polo racionalista será expuesto a través de ideas de Edgar Allan Poe y Paul Valéry. Por último, la posición intermedia será estudiada a través del pensamiento, aún insuficientemente reconocido, de Luigi Pareyson.

1. La teoría platónica de la inspiración

Surgen en Grecia dos tipos de teorías sobre la producción artística, que serán luego defendidas en distintos momentos de la historia de la estética. Uno de ellos, sostenido por Aristóteles, ponía el acento en la habilidad técnica, intermediada por el conocimiento y la aplicación de reglas (*oroi*); el otro, sostenido por Platón, destacaba el papel de la inspiración y el carácter genial de la creación. Esta teoría —defendida por el filósofo renacentista italiano Marsilio Ficino (1433-1499), principal representante de la Academia Neoplatónica de Florencia— toma especial relieve en el siglo XVIII y XIX con el romanticismo, y suele contar además con la adhesión de artistas interesados en mantener su obra en una zona de asombro y reserva. "El artista crea la obra al seguir a su instinto. Él mismo se sorprende de ella, y otros con él", decía Emile Nolde.

El problema de si el arte se funda en una instancia imponderable o en la po-

sesión de reglas, deja de tener vigencia en gran parte de la producción —conceptual— del siglo XX. Sería improcedente hablar de inspiración o de "dominio técnico" cuando el artista prescinde de la materialización misma de la obra.[1]

La teoría platónica de la inspiración tiene por referente particular a la poesía. Si bien, como vimos, el concepto griego de *téchne* era mucho más vasto que el moderno de "arte", Platón no siempre incluía dentro de él a la poesía. La consideraba una manifestación "inspirada", un producto de origen divino que guardaba más afinidad con la adivinación y las iniciaciones rituales que con la pintura o la escultura.

Al igual que la danza,[2] la poesía estuvo muy ligada a la música. El ditirambo, cantado durante las fiestas primaverales en honor a Dionisos —y que con el tiempo daría origen a la tragedia ática— era un himno coral con música y acción mímica. Esquilo, por su parte, daría en sus obras más lugar a las partes cantadas que a las recitadas. Con el tiempo, la relación se invierte. Y es precisamente esta transformación la crítica principal de Nietzsche desarrollada en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1872).

¿Cuál es el fundamento de la creación poética? Ya antes de los filósofos, fueron los poetas mismos quienes intentaron responder a esta pregunta. Homero (s. VIII a.C.?), en la *Ilíada* (XI, 410 ss.), considera que todo arte proviene de los dioses. En la *Odisea* afirma: "La Musa entonces movió al aedo [poeta épico] a cantar los hechos gloriosos de los hombres" (VIII, 73). Hesíodo (s. VII a.C.), otro poeta épico, reconocía: "...las Musas me enseñaron a cantar un maravillo himno" (*Los trabajos y los días*, 662). Por su parte, el poeta lírico Píndaro (s. III a.C.) sostuvo: "Esto es posible a los dioses/ enseñarlo a los poetas,/ pero para los mortales es imposible descubrirlo" (*Odas triunfales* VI, 51).

Arquíloco (s. V a.C.) encontraría una explicación distinta. Decía que podía cantar los ditirambos "fulminado" en sus entrañas por el vino. Siglos después Hegel, al cuestionar la idea de inspiración que viene de lo alto, sostiene asimismo que:

> El genio puede entrar en ese estado bien por su propia voluntad, bien bajo una influencia exterior cualquiera (a este propósito se citan los buenos servicios que ha rendido una botella de champaña).[3]

El antecedente de Demócrito de Abdera

Demócrito de Abdera (s. IV a.C.), como luego Platón, relacionará la producción del poeta con la inspiración, el *enthousiasmos* (entusiasmo) o transporte divino.* Horacio recuerda que, según Demócrito, "no hay poetas cuerdos en el Helicón"[4] (*Ars poetica*, 295). Y en *De Oratoria* sostiene Cicerón:

> Pues a menudo he oído (según dicen que ha escrito Demócrito y Platón) que no puede existir ningún buen poeta sin entusiasmo y sin un cierto soplo de locura (II, 46, 194).

* La palabra griega *enthousiasmos* (de *theos* = dios) hace referencia a una presencia divina.

¿Cómo explica Demócrito la idea de inspiración? Según el filósofo atomista, existen dos principios en la Naturaleza, lo lleno y lo vacío, el "ser" y el "no ser". El "ser" son los átomos, que existen en número infinito. El movimiento de los átomos se efectúa en el vacío (que resulta el lugar de los cambios y no la simple nada). Los átomos constituyen las cosas físicas y también lo inmaterial. El alma, por ejemplo, está compuesta por átomos de fuego, es decir, por átomos impulsados por el más rápido movimiento. La *inspiración* de los poetas viene con esa parte de la respiración que consiste en *inspirar* (tomar aire). Al inspirar-exhalar se produce una especie de reacción "atómica", una mezcla de enfriamento y de calentamiento que permite alcanzar el estado favorable para recibir el alimento divino, para que la Musa[5] entre en el cuerpo y dicte al inspirado sus mensajes.

El poeta como *medium*

Habrá que esperar al helenismo para que poesía y artes plásticas sean consideradas en un mismo nivel de importancia.[6] Platón mantendrá la posición tradicional al asociar poesía e inspiración y al considerar que el poeta, diferente del artesano, del pintor o del escultor, crea en estado de *enthousiasmos*. Según Platón, el poeta está "fuera de sí" (*Menón*, 98 b), es "médium", intermediario de la divinidad. Estas ideas prefiguran lo que, más adelante, la estética romántica denominará "genio".

Es en el *Ion* donde Platón formula su teoría de la inspiración. Allí vemos cómo la actividad del rapsoda* y la del poeta derivan de una fuerza sobrehumana. Sócrates, al dialogar con Ion, deja constancia del concepto que tiene de él: "ensalzas a Homero porque estás poseído por un dios, pero no porque seas un experto" (*Ion*, 542 b).

No sólo el transmisor-intérprete de poesías —como Ion— está poseído por un dios. También lo está el poeta. Por eso:

> [...] el que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía, persuadido de que llegará a ser un poeta eminente por medio de la técnica, será imperfecto, y la poesía del hombre cuerdo es oscurecida por la de los enloquecidos (*Fedro*, 245 a).

Algunos años más tarde, Aristóteles verá el arte como un producto específicamente humano que depende de capacidades innatas y no ya de la "locura divina". Consecuente con esta base humana del arte, él dará importancia al conocimiento. Así, definirá al arte como "virtud dianoética" o "hábito producti-

* La palabra rapsoda (*rhapsôdos*), del griego *rhaptein* = coser, y *ôdê* = canto, significa etimológicamente "cosedor de cantos". En Grecia, los rapsodas iban de pueblo en pueblo cantando trozos de poemas épicos, particularmente homéricos, "armándolos" en una secuencia particular para que el público pudiera interpretarlos mejor. Podríamos decir entonces que no eran sólo recitadores sino también intérpretes o co-creadores.

vo acompañado de la razón verdadera" (*Et. Nic.* 1140 a). Además de conocimiento hace falta experiencia. El arte *deriva* de la experiencia; es decir que exige —además de estudio— ejercicio, tiempo, repetición de los mismos actos para ejecutarlos de manera cada vez más perfecta (*Met.* 981 a, *Et. Nic.* 1106 b).

La fuerza divina que inspira a los poetas es comparada, en el *Ion*, con la piedra heracleia o piedra imán, que no sólo atrae a los anillos de hierro contiguos sino que, además, les comunica a éstos la virtud de atraer otros anillos próximos. De este modo, la cadena de transmisión del poder divino se extiende, integrada por Dios, las Musas, el poeta, el rapsoda y el receptor.

La inspiración en *Ion*

El rapsoda Ion reconoce, ante Sócrates, que cuando recita a Homero las ideas lo asaltan en tropel, pero que cuando debe recitar a otros poetas puede llegar a quedarse dormido. En el caso de que el poeta sea Homero, puede explicar partes oscuras de sus obras como nadie puede hacerlo. Concluye Platón (a través de Sócrates) que si Ion habla de Homero como lo hace, no es por una simple *téchne*. De lo contrario, conociendo las reglas, estaría en condiciones de transmitir eficazmente la obra de cualquier otro autor. Lo que sucede es que Ion entra en una suerte de trance entusiástico (*Ion*, 533 e) cuando se pone en contacto con la obra de Homero.

Matizando un tanto su posición, se encarga Platón de aclarar que cuando Ion recita a Homero no es *absolutamente* inconsciente: está atento a la audiencia para así comprobar que el efecto de su recitado sea el esperado. Observa entonces los movimientos de los espectadores, sus reacciones inmediatas (sollozo, risa, estupor, asombro, estremecimiento). En términos muy pragmáticos, Ion explica que si se supone que los espectadores deben llorar, y en cambio ríen, será él finalmente quien llore por perder el dinero que pensaba cobrar (*Ion*, 535 e).

En el *Fedro*, Platón vuelve a insistir en el alimento divino del poeta. Define allí a la poesía como locura (*manía*) que proviene de las Musas.

> Y el que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía, persuadido de que llegará a ser un poeta eminente por medio de la técnica, será imperfecto y la poesía del hombre cuerdo es oscurecida por la de los enloquecidos (*Fedro*, 245 a).

Debemos aclarar que en el *Fedro* se habla de cuatro formas de *manía*: la que opera en los rituales purificatorios o de iniciación, la del poeta (*poietiqué*), la del enamorado (*erotiqué*) y la del adivino (*mantiké*). La diferencia entre el adivino y el profeta (*prophetés* = intérprete de Dios) es que el primero dice, mientras que el segundo interpreta, analiza, encuadra lo que expresa en un determinado contexto.

La *amabilis insania*

La sublime locura del poeta lo convierte en "una cosa leve, alada y sagrada" (*Ion*, 534 b). Su locura es *sana*, algo así como la *amabilis insania* de la que hablaba Horacio en su *Ars poetica*. Lacan volverá al tema al referirse al mundo del artista, diferenciándolo del mundo del psicótico que, como "pajarera de fenómenos", resulta incapaz de dar una nueva dimensión a nuestra experiencia.

> Hay poesía cada vez que un escrito nos introduce en un mundo diferente al nuestro, y dándonos la presencia de un ser, de determinada relación fundamental, la hace nuestra también. La poesía hace que no podamos dudar de la autenticidad de la experiencia de San Juan de la Cruz, ni de Proust, ni de Gérard de Nerval. La poesía es creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo. Nada hay parecido en las *Memorias* de Schreber.[7]

Como Schreber, el delirante está poblado de existencias improbables; las cosas le llegan de tan lejos que el mundo entero es presa de un "delirio de significación", pero, dice Lacan, "todo lo que él hace ver en esas significaciones está, de alguna manera, vaciado de su persona".[8] Asimismo, indica Jung que el esquizofrénico (no el neurótico) "produce imágenes que revelan de inmediato su distanciamiento sentimental. En cualquier caso no transmiten un sentimiento unívoco, armonioso, sino sentimientos contradictorios o incluso una total insensibilidad." De allí que, como concluye Jung, "nada le viene al encuentro al espectador, todo le vuelve la espalda..."[9]

A diferencia de la obra del psicótico, lo que el poeta y el artista producen, en cambio, es una articulación de la plenitud de sus experiencias con la propia experiencia del receptor. Lo que en el mundo cotidiano parece inconexo y fortuito, logra coherencia y sentido pleno en la obra del artista, porque en ella se muestra la "verdad" de nuestra existencia, sus razones más profundas.

Aunque por motivos diversos, los poetas cumplen, de acuerdo a Platón y a Lacan, con una de las actividades más extraordinarias del hombre. Pero en Platón, la cuestión no es tan sencilla, porque, si por un lado, la actividad del poeta está enaltecida en su relación con lo divino, por otro, encontramos que le corresponde un lugar muy bajo en la jerarquía de ocupaciones. Sucede que la poesía, si bien tiene un carácter divino, es también mímesis. Es *doxomimética*, producción apoyada en la mera opinión, no fundamentada, opuesta a la *episteme* (ciencia o conocimiento racionalmente fundado). Es, en consecuencia, sinónimo de ignorancia.

Podemos observar que la ubicación de la poesía, en los diálogos platónicos, es fluctuante. Tatarkiewicz explica la "falta de coherencia" por el hecho de que se encuentran dos tipos de poesía: una, inspirada; la otra, artesanal:

> Puede parecer que Platón no se ponía de acuerdo consigo mismo fácilmente, que no tenía ideas firmes sobre la poesía y las relaciones que mantenía con el arte. Pero ésta es una impresión errónea que se produce por descuidar una con-

sideración que es fundamental: existe poesía y poesía. Existe una poesía inspirada, y otra poesía artesanal.[10]

No todos los poetas son "locos inspirados". Hay quienes, más cerca de los esclavos que de los hombres libres, escriben versos sin trascender la mera imitación del modelo; hacen uso de una técnica y la despliegan con rutina "artesanal", como la de los oficios manuales. Pero hay otros que ejercitan la poesía "maníaca", ocupando por ello el lugar más alto en la jerarquía de las ocupaciones. Así, en la escala jerárquica del *Fedro*, el poeta aparece dos veces nombrado: una, en el sexto lugar, y otra, en el primer lugar, junto con los filósofos. Se refiere Platón a "un varón que habrá de ser amigo del saber, de la belleza o de las Musas" y, por otra parte, al poeta, "uno de ésos a quienes les da por la imitación" (*Fedro*, 248 d). En este caso aparece colindando con los artesanos y los agricultores, quienes ocupan el séptimo lugar. En los últimos niveles están el sofista (octavo lugar) y el tirano (noveno lugar).

2. La teoría irracionalista de Jung

Al igual que Freud, con quien colabora entre 1907 y 1912, Carl Gustav Jung (1875-1961) ahonda en la psicología profunda o esfera del inconsciente. Una de las diferencias principales entre ambos está en el hecho de que el psicólogo y psiquiatra suizo da a la psiquis humana una dimensión mayor al introducir el concepto de "inconsciente colectivo". Asimismo, se aparta de Freud al dar un nuevo significado al concepto de libido; ésta no será ya el substrato de las transformaciones del instinto sexual sino el equivalente de la energía psíquica en general.

Si Platón descubre en el hacer del poeta un fundamento "teológico", Jung encontrará en el tipo de creación visionaria un fundamento psicológico. Ya no son los dioses sino el inconsciente el que se manifesta en la obra de arte.

Al estudiar los complejos psíquicos Jung los divide en dos: personales y universales. Estos últimos surgen de estados emocionales esenciales de la humanidad. Corresponden, no al inconsciente personal, sino al "inconsciente colectivo". Ubicados en la capa más profunda de la psiquis, se manifiestan a través de motivos de naturaleza mitológica o simbolismos[11] que Jung designa con el nombre de *arquetipos.** La denominación dataría de 1919 pues, en un principio, en 1912, los llamó "imágenes primigenias" o, siguiendo a Burckhardt, "protoimágenes"; luego, en 1917, recibirían el nombre de "dominantes del inconsciente colectivo".[12]

En el lenguaje del inconsciente, que es un lenguaje figurado, los arquetipos aparecen en forma de imágenes simbólicas. Por su carácter simbólico, estas imágenes no podrán ser nunca decodificadas de manera definitiva.

* Arquetipo es cada uno de los residuos primarios de la memoria, comunes a todos los individuos y localizados en el inconsciente colectivo.

Lo que siempre dice el contenido arquetípico es, en primer lugar, *parábola verbal.* Si habla del Sol, identifica con él al león, al rey, al tesoro de oro custodiado por el dragón y a la fuerza vital o "salud" del hombre... Nunca debe hacerse uno la ilusión de que un arquetipo puede finalmente ser explicado y, por consiguiente, liquidado.[13]

Los arquetipos, en tanto elementos primordiales y estructuras preformadas de la psiquis humana, conforman un material inagotable que remite a las relaciones más profundas de los hombres con Dios y el cosmos y de los hombres entre sí. Entre los ejemplos dados por Jung se encuentra el arquetipo de la sombra y el del alma en la representación del *ánimus* (aspectos masculinos inconscientes que habitan en la mujer) y del *ánima* (aspectos femeninos inconscientes que habitan en el varón).[14]

El arquetipo de la sombra simboliza nuestra "otra parte", nuestro hermano tenebroso del que no nos podemos separar. Integra una parte del individuo, una especie de desdoblamiento de su ser, que se halla unida a él "como su sombra". Para el hombre primitivo es un hechizo maligno el que alguien pise su sombra (hechizo que debe deshacerse con una serie de ceremonias). La sombra resulta ser, por otra parte, un motivo artístico frecuente. Un caso notable es el que aporta la pintura *Pubertad* (1894), de Edward Munch, y entre los ejemplos literarios citados por Jung, *El lobo estepario*, de Hermann Hesse, *Eminencia Gris*, de Aldous Huxley, y el personaje de Mefistófeles, el oscuro inductor de *Fausto*.

En tanto residuos primarios de la memoria, los arquetipos emergen en los sueños, en las fantasías y en un tipo particular de obras artísticas: las que responden a una creatividad "visionaria".

Creación psicológica y creación visionaria

En "Psicología y Poesía" (PP), un texto de 1930,[15] nos dice Jung que existen dos tipos de creación, señalando que pueden coexistir en un mismo artista. A una la llama "psicológica"; a la otra, "visionaria". La primera procede "del ámbito de la experiencia humana" (PP, p. 82), tiene que ver con lo conocido, con las experiencias comunes de dolor, amor, odio, miedo, a través de las cuales el ser humano puede entender a los demás. El material de esta vivencia "carece de elementos extraños; al contrario, es lo archiconocido: la pasión y sus hados, los hados y su padecimiento, la naturaleza eterna, sus bellezas y sus horrores" (PP, p. 82). La segunda tiene que ver con el mundo de lo desconocido, con lo que va más allá del límite de lo que normalmente frecuentamos. "Aquí los términos se trastocan: la materia o la vivencia que se torna contenido de la configuración no es conocido; su esencia es ajena, su naturaleza arcana, como si surgiera de sismas de tiempos anteriores al hombre, o de mundos de claroscuros de índole sobrehumana", dice Jung (PP, p. 83).

Como Hegel, Jung dará importancia al contenido de la obra, aunque los motivos serán bien diferentes. La postura contenidista del filósofo alemán se

explica por la importancia de la marcha del Espíritu Absoluto hacia su total autoconciencia, mientras que el interés de Jung por el contenido surge de su psicología profunda. En este sentido, el contenido de la obra de arte visionaria es uno de los mejores testimonios de la existencia del inconsciente colectivo.

Entre los ejemplos de creación psicológica dentro de las artes plásticas, podemos citar *El hijo ingrato,* de la serie *El infortunio paterno* (1765) de Jean-Baptiste Greuze, donde vemos representado un hecho conocido: el retorno del hijo al hogar y el encuentro con su padre moribundo. También el artista argentino Mariano Sapia nos pone en contacto con una situación conocida: la circunstancia cotidiana de transitar por las calles de la ciudad y enfrentarnos a la multitud y al movimiento de los vehículos que circulan por sus arterias. Para ello ha elegido una de las principales avenidas de la ciudad de Buenos Aires. Pero aunque podemos tener en ésta y en otras obras de Sapia una lectura de lo que nos es conocido o familiar (jóvenes que juegan al fútbol, un baile popular, cartoneros que recogen basura), no podemos dejar de observar que su mirada se entrega también al filtro de lo mágico a través de pequeñísimos desvíos en la forma y el color "normales".

Un ejemplo de creación psicológica, en el campo de las letras, es el del poema *El cuervo.* Edgar Allan Poe nos pone en contacto con la experiencia del dolor por la muerte de un ser querido, aunque el diálogo del joven enamorado con el cuervo nos dirige hacia la esfera de lo visionario. Jung pone como ejemplos literarios de la creación psicológica: la novela de amor, de ambiente, de familia, la novela policíaca y la novela social, la poesía didáctica, la mayoría de los poemas líricos (aquí ubicaríamos, parcialmente, a *El cuervo*), la tragedia y la comedia. Podríamos agregar —como ejemplos de las últimas décadas— a las telenovelas que, con una medianía notable, también nos hablan del drama humano "conocido".

En relación a lo conocido plasmado en la obra de arte, hay algo que no deja de sorprendernos: cuando tomamos contacto con ella sentimos que aquello que nos muestra, de alguna manera ya lo habíamos vivido antes, sólo que no lo habíamos visto con claridad. Así tomamos conciencia de que la obra de arte es, como ya observamos, *apariencia lúcida,* lugar privilegiado de visión que vuelve comprensible lo que muchas veces en la vida cotidiana se nos ha presentado incoherente o confuso. Es propio de la obra de arte —como lo destacó Sartre al hablar de teatro— el colocarnos a una distancia justa para distinguir aquello que, por estar demasiado cerca, no siempre podemos ver. Asimismo, Aristóteles hablaba del placer que da el ver representado algo que pasó, placer que aumenta en la medida en que logramos verlo de manera más lúcida.

Si la creación psicológica, como ya observamos, muestra lo conocido, la visionaria muestra el inconsciente colectivo, la zona más profunda de la psiquis. Jung hará referencia a una ley fundamental filogenética (la de nuestra historia como seres humanos); es la ley de la estructura psíquica del inconsciente colectivo, que tiene los rasgos característicos de la serie de antepasados, como los tiene también la estructura física.

En la creación visionaria algo irrumpe desde lo lejano, una "visión primaria" (*Urvision*), como surgida de los abismos de tiempos prehumanos o sobre-

15. Mariano Sapia. *Avenida*, óleo sobre tela, 120 x 200, 1994.

humanos. Hay misterio, oscuridad, "vislumbre" (*Ahnung*) en el espejo oscuro. Hay desgarro del "telón cósmico". Dice Jung:

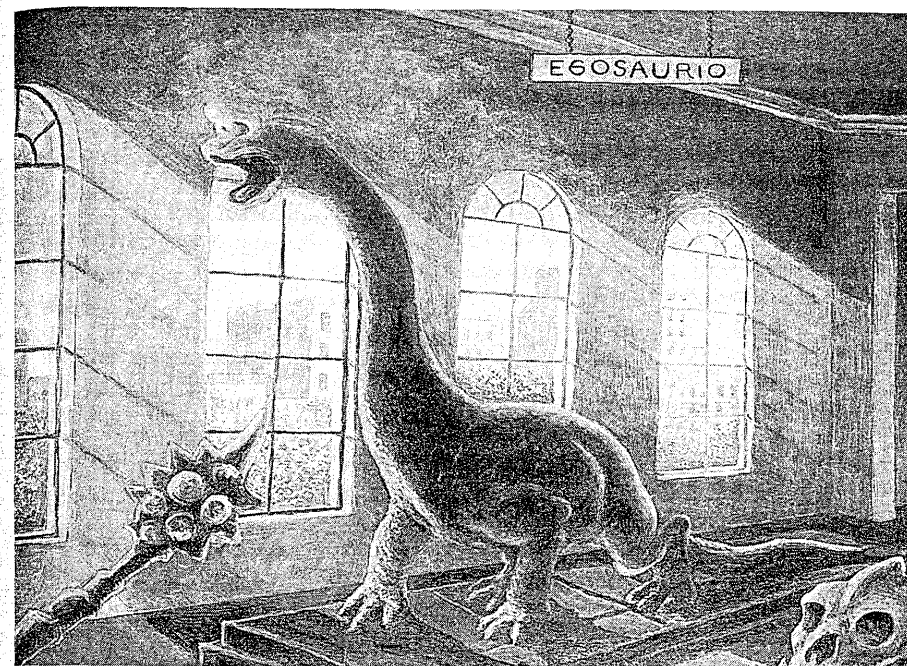
> La desconcertante visión de este imponente acontecer, que desborda ampliamente el alcance del sentir y la comprensión humanos, exige otra cosa de la creación artística que la vivencia del primer plano. Esta última nunca desgarra el telón cósmico, jamás hace estallar los límites de lo humanamente posible (PP, p. 83).

La "visión" corresponde al mundo del sueño, de la pesadilla, de lo monstruoso, de lo inexplicable, de lo inabarcable. Aparece también en los eclipses de la conciencia, como en el estado de anestesia o de embriaguez, y en la perturbación de las facultades mentales. Los surrealistas advertían que no había que tener miedo a la locura; por el contrario, la asociaban directamente a la producción. Decía André Breton en el *Manifiesto del surrealismo* (1924): "No ha de ser el miedo a la locura el que nos obligue a poner a media asta la bandera de la imaginación".

Podríamos asociar la "visión" jungiana a lo "sublime" kantiano, categoría de lo difícilmente representable, ligado a un mundo de sombras, atemorizante, diferente de la serena contemplación de lo bello.

Interpreta Jung que la primera parte del *Fausto* pertenece al modo psicológico de creación, mientras que la segunda pertenece al visionario. Podríamos agregar que Clark Kent pertenece al tipo psicológico y Superman, al visionario. Como ejemplos de creatividad visionaria Jung cita, entre otros: *El pastor* de Hermas, la *Divina Comedia* del Dante, el *Anillo de los Nibelungos* de Wagner, los poemas de William Blake y los escritos filosóficos-poéticos de Jakob Boehme.

A esa lista agregaríamos los grabados y pinturas de William Blake,[16] algunas obras surrealistas de Dalí, Miró, Magritte, Ernst o Matta. En el arte argentino, incluiríamos a Xul Solar, Raquel Forner,[17] Antonio Berni o Mildred Burton. Abunda en las obras de estos artistas el recurso a la metáfora que, con su salto paradigmático, produce un cambio de *reino*, llevándonos más allá de lo conocido. Un ejemplo famoso del transporte metafórico es *El espejo falso* (1928), de Magritte, donde vemos la imagen de una parte del ojo (iris) que ha sido allí reemplazada por un cielo azul con nubes de misteriosa belleza.[18] El paisaje exterior, inmenso, pasa entonces a ocupar el espacio de la mirada, volviéndola infinita.

Otro artista que ha incursionado desde los años 70 en el campo de la metáfora surrealista es Fermín Eguía. La imagen de su *Egosaurio* —metáfora del ego soberbio, brutal, eterno— no se corresponde con la conciencia de lo conocido, "se ve distinto". Para decirlo con Jung, "no contiene reproducciones de los objetos generalmente visibles que necesariamente han de aparecerse tal como lo exigen las expectativas generales".[19] Hipérbole monstruosa del yo, la enorme figura parece proceder no de un mundo "diurno" (Jung) sino de un submundo. Podríamos interpretarla en términos similares a los que usó Jung para describir la obra de Picasso. Decía que ella "se vuelve fatalmente hacia lo Oscuro, no es en pos del ideal reconocido de lo Bello y Bueno, sino de la diabólica atracción de lo Feo y lo Maligno".[20]

16. Fermín Eguía. *Egosaurio*, óleo y témpera sobre tela, 80 x 100, 2003.

Jung insiste en el hecho de que detrás de la conciencia no está la nada absoluta, sino la psique inconsciente que afecta a la conciencia "desde atrás y desde dentro tanto como lo hace el mundo exterior desde delante y desde afuera". La complejidad de esa psique, tal como aparece en los productos del arte, lleva a Jung a considerar que de ninguna manera podría ser explicada por la psicología freudiana. Según ella, la obra de arte se analiza como la neurosis "que remite a las representaciones personales del poeta (PP, p. 93). Pero, según Jung, en la creación no hay patología, represión o encubrimiento. No hay psicosis; de lo contrario, tendríamos que pensar que cuando Goethe escribió la primera parte del *Fausto* se hallaba en estado normal y cuando redactó la segunda, no.

Lo que explica la "gran poesía", que es aquella que surge del alma de la humanidad, no es el factor personal. Por eso la fama del Dante es inmortal. Su obra plasma el alma inconscientemente activa de la humanidad, su memoria ancestral. Más allá de la psicología personal y del narcisismo, nos pone en contacto con el "hombre colectivo". Uno de los mayores aportes de Jung está, precisamente, en el hecho de mostrar que la obra de arte no es asunto exclusivo del artista, sino también y fundamentalmente signo del espíritu de toda una comunidad. En otras palabras, la obra de arte es un mensaje surgido desde el in-

consciente colectivo que el creador da a luz. Así éste toca honduras que ningún otro ser humano alcanza:

> Este volver a sumergirse en el estado primigenio de la *participation mystique* es el secreto de la creación artística y sus efectos, pues en este nivel de vivencia ya no es el individuo quien experimenta, sino el pueblo, y ya no se trata allí del bienestar o del dolor del individuo, sino de la vida del pueblo. Por eso, la gran obra de arte es objetiva e impersonal y nos toca en lo más hondo. Por eso, lo personal del creador es una mera traba o ventaja, pero nunca esencial para su arte. Su biografía personal puede ser la de un filisteo, un hombre cabal, un neurótico, un loco o un delincuente: interesante e ineludible, pero irrelevante con respecto al poeta (PP, p. 97).

JUNG Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Jung se mostró interesado en representantes de la vanguardia como Joyce y Picasso, sobre los que nos ha dejado esclarecedores textos.[21] El 13 de noviembre de 1932 el *Neue Zürcher Zeitung* publicó sus reflexiones sobre la polémica muestra de 460 obras de Picasso presentadas en la *Kunsthaus* de Zurich.[22] Lo que, en opinión de Jung, resalta en la obra de Picasso es su contenido simbólico, al aludir a sentidos que en un primer momento nos son desconocidos. Hace referencia al *drame intérieur* del artista y a su capacidad de abarcar "la totalidad de la humanidad en sus aspectos morales, bestiales y espirituales". También compara la obra de Picasso con el arte no figurativo, que extrae sus contenidos esencialmente de lo "interior" y que no se materializa en objetos empíricos reconocibles.

Interesado en el arte, Jung fue también objeto de gran atención de los artistas. Su influencia resultó notoria entre los surrealistas, como también entre los pintores expresionistas abstractos de la Escuela de Nueva York. Sabemos que Pollock, Motherwell, Gottlieb y Rothko eran atentos lectores de Freud y de Jung y que sus listas de lecturas le fueron dadas por allegados que también se habían interesado en estos autores: los surrealistas refugiados en Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial.

Tan poderoso fue el impacto del surrealismo en el círculo de pintores neoyorquinos que Motherwell había propuesto identificar al grupo con el nombre de "surrealismo abstracto". Gottlieb y Rothko escribieron: "Para nosotros, el arte es una aventura hacia un mundo desconocido... El mundo de la imaginación es el de la fantasía libre y se opone violentamente al sentido común".[23] El "mundo desconocido" era, justamente, el del inconsciente, al que llegaban por el camino del automatismo. De esta manera ellos recuperaban imágenes primitivas, arcaicas y accedían a un arte "plástico, misterioso, sublime" (Motherwell). Dore Ashton resume la posición del grupo en estos términos:

> Rechazando el presente insatisfactorio, el artista anhela alcanzar la imagen primordial en el inconsciente que mejor convenga para compensar la insuficiencia y parcialidad del espíritu del tiempo.[24]

3. La *Filosofía de la composición* de Poe

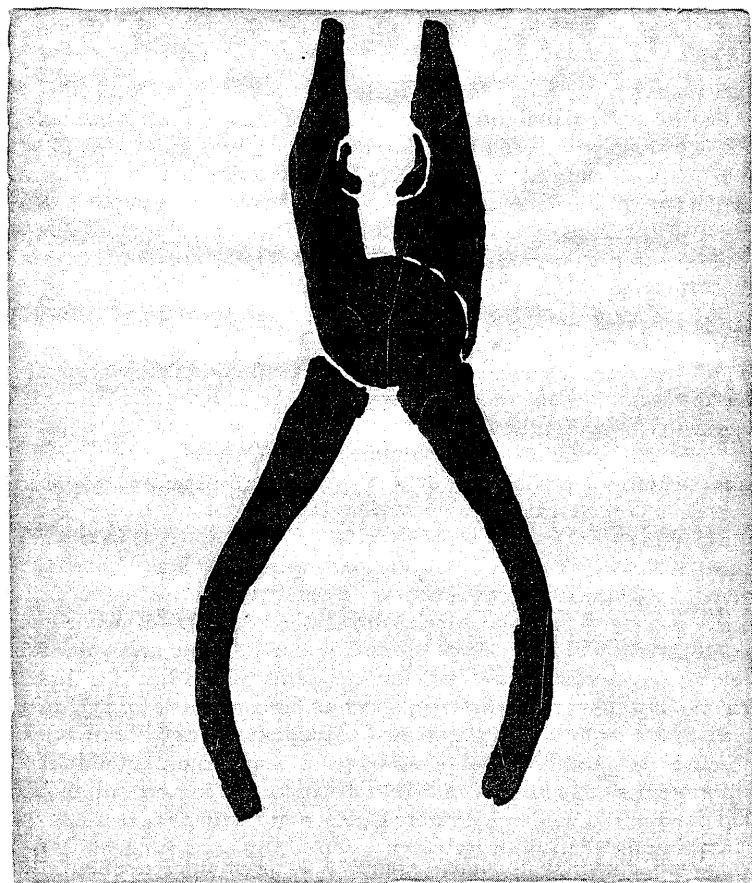
En un breve ensayo de 1845, "Filosofía de la composición" (FC),[25] Edgar Allan Poe (1809-1849) defiende una teoría racionalista de la creatividad. El concepto de "composición" refiere a una reunión en cierto orden; asociada al arte recuerda que *ar*, la raíz de la palabra "arte" en sánscrito, significa juntar, acomodar. Lo que Poe quiere conocer, como sostiene el excelente traductor de ese ensayo, Julio Cortázar, es el recorrido ordenado del artista, el mismo que buscará Valéry al estudiar el "método" de Leonardo da Vinci. Tanto Poe como Valéry quieren conocer lo que está "en bambalinas" (ambos usan la misma expresión), en una búsqueda que, con Derrida, llamaríamos *deconstructiva** por apuntar al develamiento de la génesis de la obra.

Poe no cree que la capacidad de hacer arte descienda del *topos uranos*, como pensaba Platón, ni que mane del poder de fuerzas ocultas del inconsciente, como pensaba Jung. El arte es, para Poe, un producto consciente fundado en cálculos precisos, posición que, de alguna manera, se encuentra en San Agustín, quien refiere a la posibilidad de una construcción racional, y por lo tanto regulada, de la obra de arte.

Que la obra es, ante todo, programación queda demostrado a través del detalle, paso por paso, que hace Poe de su *modus operandi* en *El cuervo*, uno de sus poemas más conocidos. Es éste el tema central de su "Filosofía de la composición", escrita en las postrimerías del romanticismo. Borges da cuenta de una paradoja cuando dice que la doctrina del poema "como una operación de la inteligencia fue enunciada por un romántico, Poe, hacia 1846".[26] Si bien Poe se empeña en mostrarse como un trabajador meticuloso que domina la marcha de la obra, la penetración romántica no deja de darse. Aflora en el clima de melancolía que inunda la totalidad del poema y en la trama argumental de éste, en la que belleza y muerte se unen. Poe sabe trabajar como ninguno sobre "la voluptuosidad del dolor" (FC, p. 234), sobre el deseo humano de torturarse a sí mismo, sobre la fatalidad inmodificable.

En tanto teórico de la composición, Poe ataca ideas románticas —como las de Goethe— acerca del carácter orgánico, imprevisible, incluso "vegetal", de la producción poética. También arremete contra los que pretenden crear de manera repentista, bajo una especie de espléndido frenesí. Denuncia la supuesta espontaneidad del inspirado genial, aquel que puede escribir con el volar de la pluma como, según se contaba hacía Victor Hugo.

Los autores, apunta Poe, por lo general se empeñan en negar lo que ocurre "en bambalinas" (FC, p. 224); ocultan los "cambios de decorado", la larga cadena de correcciones y de rechazos que conlleva la creación de una obra. En consecuencia, la idea de "originalidad" no es, para él, una cuestión de impulso sino

* Según Jacques Derrida, "deconstruir" es mostrar cómo un conjunto ha sido construido. De ninguna manera es destruir o demoler; por el contrario, es develar en la obra "un acrescentamiento genealógico". El término "acrescentamiento" indica que la tarea nunca estará completa pues siempre se podrán incorporar nuevos datos "genéticos".

17. Luis Frangella. *S/t.*, tinta sobre papel, 20 x 15, 1990. Foto: Andrés Fayó.

de búsqueda laboriosa; "exige menos invención que negación" (FC, p. 231). Por "negación" debemos entender tachadura, revisión, corrección, anulación. La observación de Poe se encuentra legitimada en un sector destacado de artistas del siglo XX, quienes planifican sus obras según una "poética de la negación" y exhiben "errores" (*pentimenti*) y vacilaciones, ideas apenas vislumbradas, sin ningún tipo de "maquillaje" o de pasado "en limpio". Es el caso de los *work in progress* de Luis Frangella (1944-1990) donde las manchas de tinta accidentales que caen sobre el papel son parte de la obra. Lo mismo sucede con las líneas

que bordean la figura (y que los autores, por lo general, se encargan de borrar) y con todo tipo de modificación más o menos azarosa que pudiera afectar al soporte, como las ondulaciones del papel producidas por la humedad de la tinta o su oscurecimiento a lo largo del tiempo.

Los pasos del poema *El cuervo*

El poema *El cuervo*, según afirmaciones de Poe en "Filosofía de la composición", habría nacido de una cuidadosa programación. Sin embargo, se da allí una pequeña "trampa". En efecto, él cuenta cómo compuso el poema *post factum*. Es lícito entonces sospechar si realmente hubo o no exacta programación, si "la obra se desenvolvió paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático" (FC, p. 225). ¿Poe efectivamente razonó o, como sugiere Borges, fingió razonar?[27] Según Eliot, el ensayo no fue tomado demasiado en serio en Inglaterra o en los EE.UU. pues más que indicar allí cómo había escrito su obra estaría hablando de cómo *pensaba* que lo había hecho:

> [...] lo probable es que saquemos la conclusión de que Poe, al analizar su poema, o gastaba una broma o se engañaba a sí mismo, pues exponía la manera en que le gustaba pensar que lo había escrito.[28]

Lo que en primer lugar se habría propuesto el autor de *El cuervo*, era escribir un poema que se adecuara a la vez al gusto popular y al crítico; es decir, que llegara a una vastísima audiencia. Consideró entonces la extensión, optando por una forma breve, que pudiera ser leída de una sola vez, para no perder el efecto de unidad de expresión, puesto que si la lectura se hace en dos o más veces, las actividades mundanas interfieren y destruyen la totalidad. Habiendo previsto unos cien versos, finalmente llegó a ciento ocho.

Se preguntó Poe por el efecto, universalmente apreciable, del poema, llegando a la conclusión que debía ser el de la belleza. Aclara que ésta no es una mera cualidad de las cosas sino un *efecto*. Ella produce una intensa elevación del alma y esto se logra más fácilmente en el poema que en cualquier otra parte. A continuación buscó el tono del mismo y decidió que sería la tristeza. "Cualquier género de belleza, en su manifestación suprema, provoca invariablemente las lágrimas de un alma sensitiva. La melancolía es pues el más legítimo de los tonos poéticos" (FC, p. 227).

Determinados así la extensión, el efecto y el tono, examinó los recursos poéticos a utilizar. Advirtió que ninguno había sido usado tan universalmente como el estribillo, lo que le aseguraba su valor intrínseco. Apreciaba en él su monotonía, tanto de sonido como de pensamiento y el placer que nace de la repetición. Le pareció conveniente elegir no una frase sino una palabra: sería ésta *nevermore* (nunca más), por la fuerte sonoridad de la "o" que, unida a la "r", prolongaba aún más su sonido. Advirtamos aquí que si bien podemos traducir la denotación de la palabra, no podremos traducir jamás su sonoridad, parte fundamental de su efecto poético.

El poema *El cuervo* se dividiría en estrofas, y al finalizar cada una de ellas, se encontraría la palabra *nevermore*. Pero, ¿quién diría esa palabra? Para la repetición mecánica del estribillo, mejor que un ser humano, resultaría un animal. Poe pensó primero en un loro, pero éste fue inmediatamente reemplazado por un cuervo, también capaz de hablar, pero más de acuerdo con el tono melancólico del poema, por su carácter profético o demoníaco.

De todos los temas melancólicos, ¿cuál es el que tiene más consenso universal?, pregunta Poe. La respuesta era obvia: la muerte. Este tema melancólico se convierte en el más poético cuando está estrechamente aliado a la belleza; "la muerte, pues, de una hermosa mujer es incuestionablemente el tema más poético del mundo; e igualmente está fuera de toda duda que los labios más adecuados para expresar ese tema son los del amante que ha perdido a su amada" (FC, p. 229).

Poe debió combinar la idea del enamorado que deplora la muerte de su amada Lénore con la del cuervo que repite —como prolongando la sonoridad del nombre femenino— una misma palabra: *nevermore*. Resolvió la conexión de los personajes haciendo que el ave respondiera a las preguntas del enamorado. Pero el sentido de la misma palabra pronunciada por el cuervo variaría según fuera el contenido —siempre diferente— de cada pregunta.

Poe estableció cuál sería la última pregunta, para la cual el *nevermore* alcanzaría el mayor grado posible de angustia y desesperación. En esa última estrofa, en el final, encontraría el poema su principio. Es allí "donde deberían principiar todas las obras de arte" (FC, p. 230).

> "Profeta —dije—, ser maligno, pájaro o demonio, siempre profeta / Por ese cielo que se cierne sobre nosotros, por ese Dios que ambos adoramos, / Di a mi alma cargada de angustia, si en el distante Edén / Podrá abrazar a una doncella bienaventurada que los ángeles llaman Lénore, / Si podrá abrazar a una preciosa y radiante doncella que los ángeles llaman Lénore." / Dijo el cuervo: "Nunca más" (FC, p. 230).

Compuesta esta estrofa, el escritor programó las precedentes y fijó su ritmo, metro, longitud y disposición general. La intensidad del efecto debía ser creciente a medida que se acercaba el final.

Todo el poema está imbuido de belleza, misterio y contrastes. La habitación del enamorado, santificada por los recuerdos de aquélla que la había frecuentado, está cuidadosamente amueblada. La calma del aposento se incrementa con el contraste de los ruidos de una noche tempestuosa y del aletear del pájaro contra la ventana, buscando abrigo. El joven estudiante que en parte se abstrae del libro que está leyendo para soñar con su amada, imagina que quien llama es el espíritu de la joven. Primero entonces abre la puerta, sin ver a nadie allí, y luego abre de par en par la ventana. Una vez en la habitación el cuervo se posa sobre el busto de Palas Atenea, ubicado en lo alto de la puerta. Su negro plumaje contrasta con la blancura del mármol, quedando entendido que la incorporación del busto fue sugerida únicamente por el pájaro, para sumar otro elemento en el juego de contrastes.

LA CORRIENTE SUBTERRÁNEA DE SENTIDO

Finalmente, Poe consideró la importancia de incorporar al poema una "corriente subterránea de sentido", por lo que agrega dos estrofas finales más. De esta manera complejizó los contenidos de la obra, sacándole dureza y enriqueciéndola con el agregado de un mensaje sugestivo.

La corriente subterránea de sentido aparece en esta estrofa final:

> Y el cuervo, sin aletear, sigue posado, sigue posado / Sobre el pálido busto de Palas en lo alto de la puerta de mi aposento; / Y sus ojos se parecen a los de un demonio que sueña, /Y la lámpara que sobre él alumbra proyecta su sombra en el piso; / Y mi alma de esa sombra que flota en el piso / No se levantará... nunca más (FC, p. 235).

El alma queda pegada a la sombra del cuervo. Se identifica con él al punto que el "nunca más" que repite el cuervo pasa a ser la expresión directa del enamorado. La interpretación del lector se abre aquí a múltiples significados al traspasar el poema los límites de lo explicable.

El texto de Poe que analizamos no sólo atiende a cuestiones de poética (como estudio de la programática de la obra). También nos acerca a la crítica al cuestionar a autores que, como los trascendentalistas,* se preocupan por explicitar en demasía la corriente de sentido que debería permanecer subterránea esperando la lectura siempre renovada del receptor.

4. La teoría de la construcción en Valéry

Como Poe, Paul Valéry (1871-1945) fue excesivamente perfeccionista. Se negó a publicar hasta 1917, contando con buen material para hacerlo. Finalmente, estimulado por André Gide y Gaston Gallimard decide entregar el poema alegórico *La joven parca* para su publicación. El mismo Valéry reconocía su dificultad en terminar un trabajo. Siempre era posible una nueva corrección, un nuevo agregado. No le parecía incorrecto entonces recibir imposiciones tales como número de páginas, líneas, palabras y se alegraba cuando le pedían un trabajo con fecha de entrega inamovible. De esta manera estaba obligado a dejar de trabajar sobre él. Así ocurrió con "Eupalinos o el arquitecto" (1923), un texto encargado por la revista *Architecture*, y también con "Introducción al método de Leonardo da Vinci", encargado por Mme. Juliette Adam a finales de 1894 para su *Nouvelle Revue*. Pero Valéry no pudo con su instinto perfeccionista y volvió a completar en 1930 su "Introducción..." con el agregado de notas marginales, en las que muchas veces cuestionaba su pensamiento anterior. Así rati-

* El trascendentalismo es una escuela norteamericana surgida hacia 1830 y representada por el filósofo y poeta R. W. Emerson. Defendía la existencia de un principio espiritual, origen de todas las cosas.

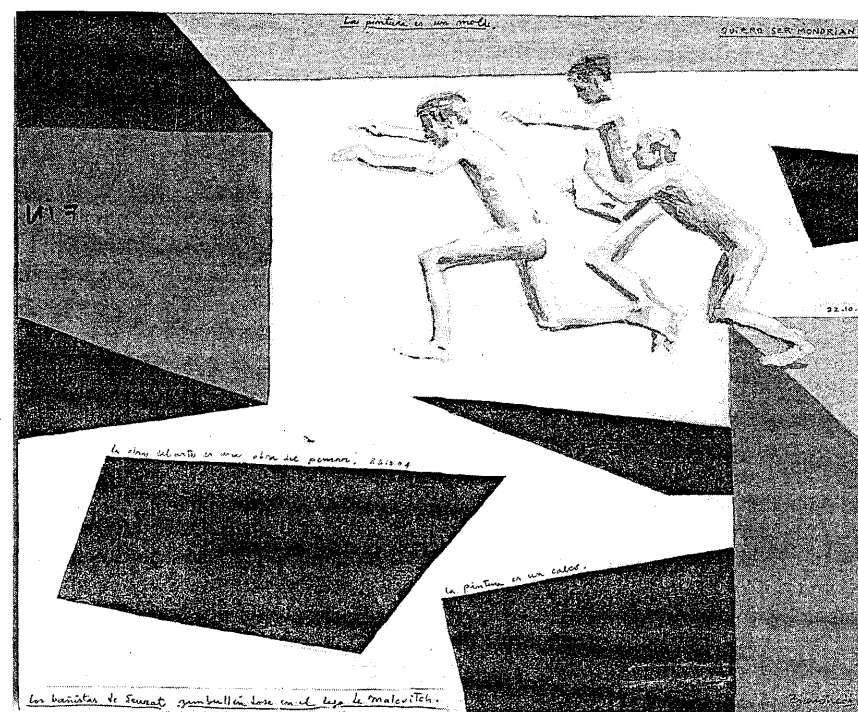
fica, como lo hiciera antes Duchamp con su *Gran Vidrio,* el carácter "definitivamente inacabado"* de la obra.

Para indicar el inacabamiento (definitivo) de la obra, Remo Bianchedi escribe en algunas de sus obras: "en proceso". Los *works in progress* de artistas como Bianchedi instalan la pregunta: ¿cuándo termina una obra? Peter Greenaway contestará diciendo que sus filmes, en realidad, no terminan nunca, que él sólo deja de trabajar en ellos. En consecuencia, podríamos decir con Adorno que "la obra de arte es tanto el resultado del proceso como el proceso mismo en estado de reposo".[29]

También es parte del proceso productivo la influencia de otros autores en la obra a realizar. Así *Bañistas de Seurat en mar de Malevich,* de Bianchedi, registra el haber sido producida en la transformación de otras obras. En el fenómeno de intertextualidad que él revela, no sólo están presentes Seurat y Malevich, como indica el título, sino también Richard Serra y, en términos más generales, toda la pintura modernista. Bianchedi incluye escritos en los que aparece la maquinaria con la que su obra se construye: "quiero ser Mondrian", "la pintura es un calco", "la pintura es un molde", "la obra de arte es una obra del pensar, 23-9-04". De este modo, ingresa la cuestión de la supuesta originalidad del artista, lo que Roland Barthes llama "la muerte del autor".[30] ¿En qué consiste, en definitiva, la "originalidad" de un autor? Su mérito mayor, podemos decir con Barthes, estará en *saber mezclar las escrituras,* sin que ninguna de ellas sea definitivamente la *original.* No hay *tabula rasa* sino un inmenso diccionario preexistente en constante funcionamiento.

La influencia de Poe en Valéry se hará manifiesta. En una carta que Valéry dirige a Mallarmé declara que tiene "en alta estima las teorías de Poe".[31] Así, en la teoría sobre la creatividad como *construcción* de Valéry resuena con claridad el concepto de *composición* de Poe. Su admiración por la obra del escritor americano se expresa hasta en la utilización de los mismos términos ("bambalinas", "máquina") que describen el proceso de producción; pero Valéry, diferente del escritor americano, no toma como referencia una de sus obras sino que recurre a otro artista —Leonardo— para deducir, a partir de él, un paradigma de creación.

En "De Poe a Valéry", T. S. Eliot nos dice que el escritor francés es la culminación del sentido autorreferencial del poema que se encuentra en Poe y que Baudelaire —traductor de Poe— descubre.[32] Se trata de un proceso de creación consciente de sí mismo, que tiene como meta lo que se ha llamado *poésie pure* (poesía pura). Esto supone que el poeta debe observarse a sí mismo en el acto de creación, siendo éste tanto o más interesante que la obra resultante.

* La expresión de Duchamp fue aplicada a *La novia, desnudada hasta por sus solteros,* también conocida como *Gran Vidrio.* Comenzada en 1915 y terminada en 1923, fue declarada "definitivamente inacabada" en 1926 luego de las roturas producidas durante un traslado en Brooklyn. En lugar de reparar el daño producido, Duchamp decide que la obra quedara con las nuevas modificaciones que el azar había incorporado. "Me gustan estas rajaduras porque no se parecen al vidrio roto. Tienen una forma, una arquitectura simétrica. Más aún, veo en ellas una intención curiosa de la que no soy responsable, una intención *ya hecha* en cierto modo que respeto y amo" (Marcel Duchamp. "Textos", en *El castillo de la pureza,* México, Era, 1968, p. 7).

18. Remo Bianchedi. *Bañistas de Seurat en mar de Malevich,* técnica mixta (óleo, acuarela, témpera, lápiz y barniz sobre papel pegado en madera), 21 x 25, 2004.

El *ostinato rigore*

En su "Introducción al método de Leonardo da Vinci" (IMLV)[33] Valéry muestra que en el camino recorrido por el pintor italiano hay algo fundamental: el *ostinato rigore.* Esta divisa será, precisamente, el centro de un ideal de creatividad racional que, como veremos más adelante, deja margen a la improvisación y al azar.

Valéry comienza su "Introducción..." aclarando que su personaje no es el histórico "real" sino un modelo construido por él a partir de las sugerencias dadas por el mismo nombre "Leonardo da Vinci".

> "Lo que queda de un hombre —dice— es aquello que su nombre hace pensar... Pensamos que él ha pensado, y podemos hallar entre sus obras ese pensamiento que proviene de nosotros: podemos rehacer ese pensamiento a imagen del nuestro" (IMLV, p. 15).

Valéry va de la mano de Poe cuando critica la idea romántica de inspiración o de productividad inconsciente del genio, expandida en el siglo XVIII y confirmada por la sacralización de lo artístico que lleva a cabo la sociedad burguesa del XIX. Al burgués le importa descubrir en la obra su *aura*, como si ésta fuera casi un milagro. Adora el misterio y lo maravilloso tanto como ignora las "bambalinas". Pero lo cierto es que no hay lógica del milagro porque el "inspirado" estaba dispuesto desde hacía tiempo. "Estaba maduro" (IMLV, p. 22). Lo que distingue al artista del hombre común es, según Valéry, una cuestión de visión y no de genio. El artista "ve" donde otros no ven. Ve todo como si fuera la primera vez, en una "objetividad ilimitada" (Rilke), mientras que "la mayoría de la gente ve con el intelecto mucho más a menudo que con los ojos" (IMLV, p. 27). Por lo general percibimos lo que nos rodea a través de conceptos generales, de "etiquetas", tales como "puerta", "ventana", "mesa", "libro". Y así perdemos "de vista" la inmensa gama de sensaciones cambiantes que procuran los objetos, puesto que, a medida que cambiamos de lugar, a medida que cambiamos el ángulo de visión, las formas, colores y sombras cambian sin que lo notemos.

El artista estará siempre atento a los más sutiles cambios del mundo sensible. Cézanne hablaba de la importancia de "ver como un recién nacido", sin memoria, sin libros, sin museos. Y también Monet decía haber querido nacer ciego para luego recuperar la vista y contemplar la realidad de un modo inocente, único. Concluye Valéry: "Una obra de arte debería enseñarnos siempre que no habíamos visto lo que estamos viendo" (IMLV, p. 27).

El trabajo del artista plasmador de lo que no habíamos visto antes supone un gran rigor. Lo encarna no sólo Leonardo sino también personajes literarios de Valéry, como Eupalinos. En "Eupalinos o el arquitecto", un "diálogo de muertos" que Valéry imagina entre Fedro —representante de la belleza— y Sócrates —representante del pensamiento racional—, se describe la forma en extremo cuidadosa con la que el arquitecto de Megara realizaba todas sus construcciones. Recordemos lo que apuntaba Hegel acerca de la importancia del trabajo y de la disciplina del "genio":

> [...] esencialmente precisa de la formación por el pensamiento, de la reflexión sobre los modos de producción, así como de la práctica y la destreza en el producir.[34]

Se refería asimismo el filósofo a la influencia del conocimiento, del que algunas artes tienen más necesidad que otras. La música, que puede manifestarse de forma precoz, tendría menos necesidad de conocimiento, y también de experiencia. Lo contrario sucedería con la poesía, que requiere de experiencia de vida y de reflexión.

En el cruce de la construcción, la improvisación y el azar

No obstante la importancia que Valéry otorga a los aspectos constructivos en la génesis de una obra, sería demasiado simplista y erróneo creer que la obra deriva de ellos con exclusividad. Por eso se encarga de remarcar que "los

efectos de una obra nunca son una simple consecuencia de las condiciones de su génesis" (IMLV, p. 19). De la misma manera, al hablar de la corriente subterránea de sentido que necesariamente toda obra debía tener, Poe aludía a una cierta imprevisibilidad en la interpretación del receptor, más allá del programa consciente del autor.

Valéry se encarga de aclarar que en la producción de una obra también se incluyen tanteos, improvisaciones, azar:

> Encuentro un poco por todas partes, en los espíritus, atención, tanteos, inesperada claridad y noches oscuras, improvisaciones y ensayos o recuperaciones muy apresuradas. En todos los hogares del espíritu hay fuego y cenizas, prudencia e imprudencia; método y su contrario, el azar bajo mil formas.[35]

En el acto de creación el artista pasa de la intención a la realización a través de una cadena de reacciones imprevisibles. Por eso Valéry habla de un "drama" interior, de una serie de aventuras y de agitaciones.

La diferencia entre lo que se había proyectado realizar y lo que resulta finalmente, es lo que Duchamp llama "el coeficiente de arte" contenido en la obra y que define como una relación aritmética entre "lo que está inexpresado pero estaba proyectado" y "lo que está expresado inintencionalmente".[36] Es, en otras palabras, la cuota de "libertad" propia del arte.

Podríamos decir que hay eslabones impredecibles, imprecisos, en una cadena de reacciones que intervienen en el acto de creación. Establecer un método para la obra no implica, por ejemplo, aislarla de los efectos del azar. Es más, como ocurre en la estética del dadaísmo, el azar se convierte en programa. Tal el caso de la instrucción de Tristán Tzara para crear un poema dadaísta o la pieza *4'33"* (1952), de John Cage. Consiste ésta en cuatro minutos y treinta y tres segundos de "silencio" en el que un pianista abre y cierra tres veces la tapa de un piano, sugiriendo los tres movimientos de las piezas para piano. Lo particular de este trabajo consiste en incorporar como obra los sonidos aleatorios de la sala (movimientos de los espectadores en sus butacas, toses, carraspeos, etcétera).

5. La teoría de la formatividad de Pareyson

La primera parte de la trayectoria del filósofo italiano Luigi Pareyson (1918-1991) se encuentra asociada a la corriente del existencialismo. Entre sus primeros trabajos se cuenta *La filosofia dell'esistenza e Carlo Jaspers* (1940), *Studi sull' esistenzialismo* (1944) y *Esistenza e personna* (1950). En los años 40-50 comienza a elaborar una teoría hermenéutica, que luego expondrá en *Veritá e interpretazione* (1971).

Interesado por la cuestión estética, publica en 1954 su *Estetica. Teoria della formatività (TF)*.[37] Allí expone su concepto más sugerente: el de formatividad, que excede el campo del arte para alcanzar, en último término, a todo hacer humano.

En la última etapa de su trayectoria, elabora una ontología de la libertad expuesta en trabajos póstumos como *Ontologia della libertà* (1995) y *Essere libertà ambiguità* (1998).

Entre sus trabajos dedicados a la Estética se cuentan (además del ya citado): *I problemi della estetica* (1961), *Conversazioni di estetica* (1966, traducido al español) y *L'esperienza artistica* (1967).

La "teoría de la formatividad" de Pareyson nos ubica en el centro de la polémica racionalismo-irracionalismo referida al fundamento de la creatividad. La dicotomía entre ambos términos se encuentra presente en *El informe de Brodie* de Borges, quien se inclina allí "por la tesis platónica de la Musa y no por la de Poe".[38] Pero en *La rosa profunda* reconoce que, como escritor, puede ver (ser consciente) del principio y del fin de la obra, aunque no de lo que se encuentra en el medio:

> Veo el fin y veo el principio, no lo que se halla entre los dos. Esto gradualmente me es revelado cuando los astros o el azar son propicios. Más de una vez tengo que desandar el camino por la zona de sombra. Trato de intervenir lo menos posible en la evolución de la obra. No quiero que la tuerzan mis opiniones, que sin duda son baladíes. El concepto de arte comprometido es una ingenuidad, porque nadie sabe del todo lo que ejecuta.[39]

Borges hace hincapié aquí en el concepto de indeterminación de la obra, si bien acepta una cierta cuota de conciencia del artista. El artista no sabe "del todo", es decir que algo sabe. Cuando él crea, y también el espectador cuando se enfrenta a la obra, sienten la "inminencia de una revelación, que no se produce",[40] que nunca se concreta, que es siempre diferida, dilatada. Siempre habrá una instancia más a recorrer, aplazada hacia el futuro. En ese suspenso jugará el arte su mejor partida. Por ese suspenso la obra seduce y nos detiene. Promete una completud que nunca se da, aunque por momentos tengamos la ilusión de que nuestra lectura la ha consumado.

Como Borges, también Luigi Pareyson resalta el concepto de indeterminación. Su tesis original se basa en la idea de *forma formante*, que mientras va haciéndose "da forma" a la obra y se convierte, en el final del proceso, en *forma formada*. La distinción-unidad de *forma formante* y *forma formada* constituyen el núcleo de la "teoría de la formatividad" (*TF*, p. 59). El proceso de producción de una obra se define allí como la actividad ejercida por la forma *formante* antes de existir como forma *formada*. Fellini solía decir que él dirigía sus películas en las dos primeras semanas de filmación y que luego era dirigido por ellas.

La forma es activa aún antes de existir. Dicho de otro modo: el hacer *inventa* el modo de hacer. Aclara Pareyson que durante el proceso productivo la forma "es" y "no es". "No es" porque, como *forma formada*, sólo tendrá existencia al final del proceso. Pero "es" porque, como *forma formante*, actúa desde el momento en el que el proceso se inicia. La *forma formante*, no el influjo divino (Platón) o el poder del inconsciente (Jung), es ahora la guía principal.

Mientras hace la obra el artista no podrá tener "un conocimiento preciso ni una clara visión, porque la forma existirá solamente cuando el proceso esté acabado" (*TF*, p. 58). Sólo podríamos hablar de un presagio de forma o de una espera intensa de forma, de una vaga sombra que orienta, vacilante, el proceso de producción; pero esto no supone que los "tanteos" del artista sean ciegos. En *Conversaciones de Estética (CE)*[41] dice Pareyson:

> [...] el artista procede tanteando, sin saber a dónde llegará, pero sus tanteos no son ciegos, sino que están dirigidos por la misma forma que ha de surgir allí, a través de una anticipación que, más que conocimiento, es actividad ejercida por la obra antes incluso de existir, en las correcciones y en los cambios que el artista está haciendo (*CE*, p. 92).

No obstante la importancia de la *forma formante*, Pareyson destacará el valor del trabajo organizativo o constructivo del artista, quien, lejos de esperar pasivamente la germinación de la forma, busca, ensaya, experimenta, estudia, decanta.

> [...] el descubrimiento surge sólo a través de los ensayos, y la obra acabada es una maduración que presupone un proceso de germinación e incubación a través del cual, mediante una continuada sucesión de rectificaciones, correcciones, reinicios, selecciones, tachaduras, rechazos y sustituciones, la obra se define mientras se va decantando (*CE*, p. 111).

Por ser el artista un participante activo del proceso productivo, concluye Pareyson que en la obra opera tanto el "tanteo" como la "organización".[42] En razón de este doble concurso Pareyson cita textos de Valéry. Sostiene que es difícil hallar una declaración más rica que ésta: "en la obra de arte se combinan la idea de composición y la idea de desarrollo" (*CE*, p. 111). Pero Valéry, agrega, no desarrolló en absoluto lo que estaba implícito en esta feliz intuición:

> [...] durante toda su vida prefirió desarrollar el tema de la composición por la que la obra de arte es realizada y estructurada y, al explicar este punto, fue más acertado que Poe, tan sutil teorizador de la composición. Pero el tema del desarrollo, aunque no adecuadamente tratado, no le fue completamente ajeno. Lo confirman algunas de sus declaraciones, como cuando habla de los golpes del escultor, *lents interrogateurs de la forme future*, o de los fragmentos de un texto que se comporta como germen viviente en el medio nutritivo de la poesía... (*CE*, p. 111).

Al considerar la obra como el resultado de un proceso, la teoría de la formatividad, pondrá en cuestión la doctrina crociana de la intuición-expresión:

> [la doctrina crociana] termina por suprimir el "proceso", la "búsqueda", el "ensayo" de donde debe surgir la obra de arte. Para Croce, la intuición, la imagen, la forma nace ya completa, aparece acabada, de modo que la coincidencia puntual de intuición y expresión se traduce en una negación de las tentativas, de la búsqueda y, por consiguiente, en una negación del hecho, que es esencial a la

obra de arte, de ser una "obra terminada", o sea, el resultado de un proceso de formación. La intuición-expresión irrumpe en la vida espiritual como una chispa imprevista, sin origen, sin maduración, sin proceso (*CE*, p. 113).

Según la teoría de la formatividad no hay "chispa imprevista". La forma se va clarificando lentamente. Si el artista no es plenamente consciente de los distintos pasos de un proceso hacia la forma final, esto obedece a una teleología inmanente de la forma, a la existencia de una intencionalidad profunda de la obra, que va más allá de las intenciones conscientes del autor.

La toma de conciencia del desarrollo de la obra sólo puede aparecer *post factum*, una vez que ésta se ha terminado. Sólo entonces el autor comprende que ha seguido el único camino en que se podía llegar a hacerla (como la semilla que recorre el camino hacia el fruto maduro). Por lo tanto, al hablar de las distintas fases del proceso operativo, el autor pasa a ser espectador de éste. Al analizar la composición de *El cuervo*, Poe estaría hablando entonces como espectador y no como autor.

Fragmentos seleccionados

Platón. *Ion*

trad. Julio Calonge, Madrid, Gredos, 1981

Este diálogo responde al método de la mayéutica socrática, que consiste en ayudar a dar a luz las ideas. Con esto Sócrates lleva metafóricamente al plano del conocer la *téchne* particular de su madre (partera). Es parte de este método la refutación irónica, el fingir ignorancia para terminar obligando al interlocutor a reconocer su propio desconocimiento, aceptando como verdadero lo contrario de lo que pensaba en un principio.

Ion es un diálogo temprano de Platón, escrito cuando él aún no había desarrollado su teoría de las Ideas. Comienza con el recibimiento que hace Sócrates al rapsoda Ion por haber ganado éste un concurso de rapsodas en Epidauro. No sin ironía, Sócrates describe la rica vestimenta de Ion, que muestra la jerarquía del personaje.

La inspiración del intérprete

533 a - 533 c
Sócrates: ¿Has visto tú alguna vez a alguien, a propósito de Polignoto el hijo de Aglaofón, que sea capaz de mostrar lo bueno y lo malo que pintó, y que, por el contrario, sea incapaz cuando se trata de otros pintores, y que si alguien le enseña las obras de estos otros, está como adormilado y perplejo y no tiene nada que decir, pero si tiene que manifestar su opinión sobre Polignoto o sobre cualquier otro que a ti te parezca, entonces se despierta, pone en ello sus cinco sentidos y no cesa de decir cosas?
Ion: No, por Júpiter, sin duda que no.
S.: ¿Cómo es eso? Has visto tú en la escultura a quien, a propósito de Dédalo el de Metión, o Epeo el de Panopeo, o Teodoro de Samos, o de algún otro escultor concreto, sea capaz de explicar lo que hizo bien, y en las obras de otros escultores esté perplejo y adormilado y no tenga nada que decir?
[...]
I.: No tengo nada que oponerte, Sócrates. Pero yo tengo el convencimiento íntimo de que, sobre Homero, hablo mejor y con más facilidad que nadie, y todos los demás afirman que yo hablo bien, cosa que no me ocurre si se trata de otros poetas (pp. 254-256).

La metáfora de la piedra magnética

533 d - 534 b
S.: [...] Porque no es una técnica lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero; tal como yo decía hace un momento, una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría, heráclea. Por cierto que esta piedra no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal, que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer otros anillos, de modo que a veces se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden unos de otros. A todos ellos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra. Así, también, la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos. [...] Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia (pp. 256-257).

536 a - 536 d
S.: ¿No sabes que tal espectador es el último de esos anillos, a los que yo me refería, que por medio de la piedra Heráclea toman la fuerza unos de otros, y que tú, rapsoda y aedo, eres el anillo intermedio y que el mismo poeta es el primero? La divinidad, por medio de todos estos arrastra el alma de los hombres a donde quiere, enganchándolos en esta fuerza a unos con otros. Y lo mismo que pasaba con esa piedra, se forma aquí una enorme cadena de danzantes, de maestros de coros y de subordinados suspendidos, uno al lado del otro, de los anillos que penden de la Musa, y cada poeta depende de su Musa respectiva. Nosotros expresamos esto, diciendo que está poseído, o lo que es lo mismo, que está dominado. De estos primeros anillos que son los poetas, penden a su vez otros que participan en este entusiasmo, unos por Orfeo, otros por Museo, la mayoría, sin embargo, están poseídos, están dominados por Homero. Tú perteneces a estos, oh Ion, que están poseídos por Homero, por eso cuando alguien canta a algún otro poeta, te duer-

mes y no tienes nada que decir, pero si se deja oír un canto de tu poeta, te despiertas inmediatamente, brinca tu alma y se te ocurren muchas cosas; porque no es por una técnica o ciencia por lo que tú dices sobre Homero las cosas que dices sino por un don divino, una especie de posesión, y lo mismo que aquellos que, presos en el tumulto de los Coribantes, no tienen el oído presto sino para aquel canto que procede del dios que les posee (p. 260).

¿La inconsciencia de Ion es total?

535 c - 536 e

I.: [...] cuando yo recito algo emocionante, se me llenan los ojos de lágrimas, si es algo terrible o funesto, se me erizan los cabellos y palpita mi corazón.

S.: Por consiguiente, oh Ion, ¿diremos que está en su razón ese hombre que, adornado con vestiduras llamativas y coronas doradas, se lamenta en los sacrificios y en las fiestas solemnes, sin que sea por habérsele estropeado algo de lo que lleva encima, o experimenta temor entre más de veinte mil personas que se hallan amistosamente dispuestas hacia él, y ninguna de ellas le roba o le hace daño?

I.: ¡No, por Zeus! En absoluto, oh Sócrates, si te voy a hablar con franqueza.

S.: Tú sabes, sin embargo, que a la mayoría de los espectadores les provocáis todas esas cosas.

I.: Y mucho que lo sé, pues los veo siempre desde mi tribuna, llorando, con mirada sombría, atónitos ante lo que se está diciendo. Pero conviene que les preste extraordinaria atención, ya que, si los hago llorar, seré yo quien ría al recibir el dinero, mientras que, si hago que se rían, me tocará llorar a mí al perderlo (pp. 259-260).

Jung, Carl Gustav. "Psicología y Poesía", *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, Obra completa, vol. 15

trad. Cristina García Ohlrich, Madrid, Trotta, 1999, pp. 77-97

Los ensayos que componen el volumen 15 de las *Obras Completas* de Jung fueron publicados entre 1922 y 1941. "Psicología y Poesía", incluido en ese volumen, se publicó primeramente en la tensa Alemania de 1930, en el libro colectivo *Philosophie der Literaturwissenschaft* (E. Ermatinger ed.), traducida al español en 1946 (*Filosofía de la ciencia literaria,* México, Fondo de Cultura Económica, trad. de C. Silva). En la edición de las *Obras Completas,* el ensayo comienza con un Preámbulo que se encontró póstumamente y que se publica allí por primera vez. Luego del Preámbulo y de la Introducción, el texto se divide en dos partes; la primera, tiene por tema a la obra de arte y la segunda, al poeta.

Modo psicológico: la creación en la esfera del hombre

El modo psicológico tiene por materia un contenido que se mueve dentro de los márgenes de la consciencia humana, por ejemplo, una experiencia vital, una conmoción, la vivencia de una pasión, destino humano en suma, que resultan familiares, o al menos intuibles, para la consciencia general. El alma del creador acoge este material, que se eleva desde la cotidianidad a la cima de su vivencia, y lo configura de modo que su expresión haga penetrar con una fuerza enormemente persuasiva en la clara consciencia del lector lo que en realidad es común, lo vagamente y quizá personalmente sentido, y por ello rehuido y pasado por alto, con lo que le acercaría a una mayor claridad y una humanidad más amplia. El material originario de esta configuración procede de la esfera del hombre, de sus dolores y alegrías eternamente repetidos; es el contenido de la consciencia humana, explicado y transfigurado en su configuración artística. El creador ha asumido ya la tarea de psicólogo. ¿O acaso ha de indagar éste por qué Fausto se enamora de Margarita? ¿O por qué Margarita llega a asesinar a su hijo? Es destino humano, revivido en millones de ocasiones hasta la atroz monotonía de los tribunales y del código penal. Nada queda oscuro, pues todo se explica convincentemente por sí mismo (p. 82).

Modo visionario y caos eterno

El abismo que separa la primera parte del *Fausto* de la segunda, separa también el modo *psicológico* de creación del modo *visionario.* Aquí los términos se trastocan: la materia o la vivencia que se torna contenido de la configuración no es conocido; su esencia es ajena, su naturaleza, arcana, como si surgiera de simas de tiempos anteriores al hombre, o de mundos de claroscuros de índole sobrehumana, una vivencia primigenia que amenaza con hacer sucumbir a la naturaleza humana en la debilidad y el desconcierto. El valor y la pujanza de la experiencia radican en su enormidad, que emerge extraña y fría, o significativa y majestuosa, de profundidades intemporales, bien con destellos grotesco-demoníacos, haciendo estallar los valores humanos y las bellas formas en un amasijo aterrador que surge del caos eterno... (pp. 82-83).

Inconsciente colectivo

[...] Lo que aparece en la visión es una imagen de lo *inconsciente colectivo,* es decir, de la estructura propia, innata, de la psique, matriz y premisa esencial de la consciencia. De acuerdo con el principio filogenético, la estructura psíquica, al igual que la anatómica, muestra los rasgos de los estadios previos. Y esto es válido, también, para lo inconsciente: cuando se eclipsa la consciencia, por ejemplo en el sueño, o cuando se producen trastornos mentales, afloran a la superficie productos o contenidos anímicos que presentan rasgos del estado anímico primitivo... (pp. 89-90).

El poeta

> Si desde la escuela freudiana se defiende la opinión de que todo artista posee una personalidad limitada a lo infantil auto-erótico, tal juicio puede ser válido para el artista como persona, pero no lo es para el poeta. Pues éste no es ni auto- ni heteroerótico, ni siquiera erótico, sino en gran medida objetivo, impersonal, incluso inhumano o sobrehumano, pues como artista es su obra misma y no un ser humano. Todo ser creativo es una dualidad y una síntesis de rasgos paradójicos. *Por una parte es personal-humano, por otra constituye un proceso impersonal y creativo.* [...] Pues el arte es innato en él como un impulso que se apodera de él y lo convierte en instrumento. Lo que en él tiene la voluntad última no es él, el hombre personal, sino la obra de arte. Como persona puede tener caprichos, deseos y fines propios, pero como artista en cambio es "hombre" en un sentido más elevado, un *hombre colectivo*, portador y conformador del alma inconsciente de la humanidad. Tal es su *officium*, cuya carga a menudo pesa tanto que exige el sacrificio de la felicidad humana y de todo lo que en el hombre común hace que la vida merezca ser vivida (pp. 93-94).

Poe, Edgar Allan. "Filosofía de la composición", *Obras en prosa* II trad., introd. y notas de J. Cortázar, Editorial Universitaria de la Universidad de Puerto Rico, 1969.

A pesar de que dentro de la obra de Poe son notables sus cuentos de horror o policíacos, no menos importancia tienen sus fantasías literario-filosóficas (Eureka, 1848) y sus teorías sobre la composición artística (*The Philosophy of Composition*, 1946, y *The Poetic Principle*, 1950).

Fue admirado por escritores franceses como Baudelaire, Mallarmé y Valéry, siendo el primero su traductor e introductor en Europa.

El texto que hemos elegido describe, paso a paso, cómo compuso el poema El cuervo (1845).

Crítica a la creatividad romántica

> La mayoría de los escritores —y los poetas en especial— prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, y se estremecerían a la idea de que el público echara una ojeada a lo que ocurre en bambalinas, a las laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento, a los verdaderos designios alcanzados sólo a último momento, a los innumerables vislumbres de ideas que no llegan a manifestarse, a las fantasías plenamente maduras que hay que descartar con desesperación por ingobernables, a las cautelosas selecciones y rechazos, a las penosas correcciones e interpolaciones; en una palabra, a los engranajes, a la maquinaria para los cambios de decorado, las escalas y las trampas, las plumas de gallo, el bermellón y los lunares postizos que, en el noventa y nueve por ciento de los casos, constituyen la utilería del *histrión* literario (p. 224).

La composición como "problema matemático"

> Por mi parte, no comparto la repugnancia a que he aludido antes, y jamás he tenido la menor dificultad en rememorar los sucesivos pasos de cualquiera de mis obras; y puesto que el interés del análisis o la reconstrucción que he señalado como un *desideratum* es por completo independiente de cualquier interés real o supuesto por la obra analizada, no creo faltar a las conveniencias si muestro el *modus operandi* por el cual llevé a cabo uno de mis poemas. He elegido *El cuervo* por ser el más generalmente conocido. Es mi intención mostrar que ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o una intuición, sino que la obra se desenvolvió paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático (p. 225).

El tema más poético del mundo

> Había avanzado ya hasta la concepción de un cuervo, ave de mal agüero, repitiendo monótonamente la palabra "nunca más" (*nevermore*) al final de cada estrofa, dentro de un poema de tono melancólico y de unos cien versos de extensión. Ahora bien, sin perder jamás de vista mi finalidad, o sea lo *supremo*, la perfección en todos los puntos, me pregunté: "de todos los temas melancólicos, ¿cuál lo es más por consenso *universal*?". La respuesta obvia era: la muerte "¿y cuándo —me pregunté— este tema, el más melancólico, es el más poético?" Después de lo que ya he explicado con algún detalle la respuesta era igualmente obvia: "Cuando está más estrechamente aliado a la *Belleza*; la muerte, pues, de una hermosa mujer es incuestionable el tema más poético del mundo; e igualmente está fuera de toda duda que los labios más adecuados para expresar ese tema son los del amante que ha perdido a su amada".
> Tenía que combinar la idea del enamorado que deplora la muerte de su amante, y la de un cuervo que continuamente repite la palabra "nunca más" (pp. 228-9).

La riqueza del texto

> [...] cualquiera sea la habilidad desplegada o el relieve que se da a una multitud de incidentes, siempre queda una cierta dureza, una desnudez que repugna al ojo de un artista. Hay dos cosas que se requieren invariablemente: primero, una cierta complejidad o, más exactamente, un cierto ajuste; segundo, algo de sugestivo, una corriente subterránea de sentido, por más indefinida que sea. Esta última es la que imparte en especial a una obra artística mucha de esa *riqueza* (para usar un término coloquial muy expresivo) que tendemos demasiado a confundir con el *ideal*. El *exceso* en esta sugestión de un sentido, vale decir, convertirla en la corriente superior y no subterránea del tema, es lo que trueca en prosa (y de la especie más chata) la así llamada poesía de los así llamados trascendentalistas.
> Teniendo en cuenta todo esto, agregué las dos estrofas finales del poema, a fin de que su fuerza sugestiva se comunicara a todo el relato que las antecede. La corriente subterránea de sentido aparece por primera vez en los versos:

"¡Aleja tu pico de mi corazón, aleja tu forma de mi puerta!" / Dijo el cuervo: "¡Nunca más!".
Se observará que las palabras "de mi corazón" encierran la primera expresión metafórica del poema. Las mismas, junto con la respuesta "nunca más", preparan el espíritu a buscar un sentido moral en todo lo narrado previamente. El lector empieza ahora a mirar al cuervo como algo emblemático... (pp. 234-5).

Valéry, Paul. "Introducción al método de Leonardo da Vinci", en *Escritos sobre Leonardo da Vinci*
trad. Encarna Castejón y Rafael Conte, Madrid, Visor, 1987, pp. 13-61

En más de una oportunidad Valéry se ocupará de Leonardo, en quien ve el modelo de su propio "método" basado en el máximo rigor. *Escritos sobre Leonardo da Vinci* incluye, además de "Introducción al método de Leonardo da Vinci", los ensayos: "Nota y digresión" (1919) y "Leonardo y los filósofos" (1929).

"Introducción al método de Leonardo da Vinci" fue escrito en 1894 a pedido de Juliette Adam para su *Nouvelle Revue*. Pero en 1930 su perfeccionismo obsesivo lo llevó a insertar notas críticas, explicativas o aclaratorias en el margen de lo redactado treinta y cinco años antes. De esta manera, realizamos hoy una lectura "collagística" donde se aprecian los cambios en el pensamiento del autor.

Entre otros de los textos de Valéry imprescindibles para la Estética se cuentan *El alma y la danza* y *Eupalinos o el arquitecto*.

Contra la lógica del milagro

Uno se pregunta con estupefacción, en ciertos casos extraordinarios, al invocar dioses abstractos, el genio, la inspiración y otros mil, de dónde vienen esos accidentes. Una vez más, uno piensa que se ha creado algo, pues adora el misterio y lo maravilloso tanto como ignora sus bambalinas. Se habla de la lógica del milagro, pero el inspirado estaba dispuesto desde hacía un año. Estaba maduro. Siempre había pensado, quizá sin la menor duda, y donde los demás aún no veían nada, había mirado, combinado, y no hacía otra cosa que leer en su espíritu. El secreto, tanto el de Leonardo como el de Bonaparte, o como el de todo aquel que posee una vez la más alta inteligencia, está y no puede estar sino en las relaciones que encontraron —y que se vieron obligados a encontrar— entre *cosas cuya ley de continuidad se nos escapa*. Cierto que, en el momento definitivo, no tenían más que llevar a cabo actos definidos. El asunto capital, el que el mundo observa, era sólo algo sencillo, como comparar dos longitudes.
Este punto de vista vuelve perceptible la unidad de método que nos ocupa. En este medio, es nativa y elemental. Es su vida misma y su definición. Y cuando pensadores tan poderosos como aquel en el que estoy pensando a lo largo de estas líneas retiran de esta propiedad sus recursos implícitos, tienen derecho a escribir en un momento más claro y consciente: *Facile cosa è farsi universale*! ¡Es fácil volverse universal! Durante un minuto pueden admirar el prodigioso instrumento que son, con riesgo de negar instantáneamente un prodigio.
Pero esta claridad final sólo se revela luego de largas rutinas, de indispensables idolatrías (pp. 22-3).

La cuota de impredecibilidad de la obra

Los efectos de una obra nunca son una *simple* consecuencia de las condiciones de su génesis. Al contrario, puede decirse que una obra tiene por secreto objetivo hacer imaginar una génesis de sí misma tan poco verdadera como sea posible (p. 19).
Las ciencias y las artes difieren, sobre todo, en que las primeras deben apuntar a resultados seguros o enormemente probables; las segundas no pueden esperar sino resultados de probabilidad desconocida. Entre el modo de génesis y el *fruto* hay un contraste (pp. 19 y 20).

La diferencia entre el artista y el hombre común

La mayoría de la gente ve con el intelecto mucho más a menudo que con los ojos. En lugar de espacios coloreados conocen conceptos. Una forma cúbica, blanquecina, alta y horadada por reflejos de cristal es para ellos, inmediatamente, una casa: ¡la casa! Idea compleja, concordancia de cualidades abstractas. Si cambian de lugar, el movimiento de las hileras de ventanas, la traslación de superficies que desfigura continuamente su sensación, se le escapan..., pues el concepto no cambia. Perciben, más bien, según un léxico que, según su retina, se aproxima tan mal a los objetos, conoce tan vagamente los placeres y padeceres de ver que han inventado las *bellas perspectivas*. Ignoran el resto pero se regalan con un concepto que hierve de palabras. (Una regla general de esta debilidad, que existe en todos los dominios del conocimiento, es precisamente la elección de lugares *evidentes*, el apoyarse en sistemas definidos que facilitan y ponen al alcance... Por tanto, puede decirse que la obra de arte siempre es más o menos didáctica.) Una obra de arte debería enseñarnos siempre que no habíamos visto lo que estamos viendo [...] Es decir: *ver* más de lo que uno *sabe* (pp. 27-28).

El sentido de la diferencia en Leonardo

Me propongo imaginar a un hombre de quien hubieran surgido acciones tan distintas que si les supongo un pensamiento, no lo habrá más amplio. Y quiero que tenga un sentido de la diferencia de las cosas infinitamente vívido y cuyas aventuras

bien podrían llamarse análisis. Veo que todo le orienta: está siempre pensando en el universo y en el rigor.* Está hecho para no olvidar nada de aquello que entra en la confusión de lo que es: ningún arbusto. Desciende a las profundidades de lo que pertenece a todo el mundo, se aleja de allí y se contempla. Alcanza las costumbres y estructuras naturales, las elabora desde todos los ángulos, y se encuentra a sí mismo siendo el único que construye, enumera, conmueve (p. 17).

* *Ostinato rigore*, obstinado rigor. Divisa de Leonardo.

Pareyson, Luigi. "Formazione dell'opera d'arte", en *Estetica. Teoria della formatività*
trad. Marta Auguste, Bolonia, Zanichelli, 1960, pp. 43-76

La tesis del libro —que continúa en discípulos de Pareyson, como Umberto Eco— se centra en la idea de la *forma formante* diferente de la *forma formada*. La primera, mientras va haciéndose, "da forma" a la obra que pasa a ser, al finalizar el proceso, *forma formada*. De este modo, la forma es activa aún antes de existir. Dicho de otra manera, el hacer *inventa* el modo de hacer.

Entre otros de los diferentes temas que Pareyson enfoca en su libro se cuentan: el estilo, el contenido, la enseñanza del arte, la interpretación y la crítica de arte.

Forma formante y forma formada

El procedimiento del arte lleva entonces en sí mismo su propia dirección porque el intentar, no estando ni anticipadamente regulado ni abandonado a la deriva, está de por sí orientado por el presagio de la obra en la que se va a desembocar.
Y esta anticipación de la forma no es propiamente un conocimiento preciso y una clara visión porque la forma existirá solamente con el proceso concluido y logrado; pero ni siquiera esa anticipación es una vaga sombra ni una pálida larva que no serían más que ideas mutiladas y propósitos infecundos. Se trata, verdaderamente, de un presagio y de una adivinación, en la cual la forma no es encontrada y cultivada sino esperada y deseada intensamente. Pero estos presentimientos, si bien intraducibles en términos de conocimiento, actúan en la ejecución concreta como criterios de elección, motivos de preferencia, repudios, substituciones, impulsos de arrepentimientos, correcciones, reelaboraciones. Y aún más, el único modo de advertirlos es precisamente su eficacia operativa, por la cual en el proceso de producción el artista continuamente juzga, depura, toma sin saber de dónde realmente proviene el criterio de sus valoraciones, pero sabiendo con certeza que si él quiere tener éxito debe operar según aprehensiones así orientadas; y sólo ante la obra terminada, volviendo la mirada hacia atrás, entenderá que estas operaciones estaban como dirigidas por la forma ahora finalmente descubierta y realizada. La adivinación de la forma se presenta por lo tanto como ley de una ejecución en curso: no ley enunciable en términos de precepto, sino norma interna del operar que tiende al logro final; no ley única para todas las producciones sino regla inmanente de un proceso singular.
Si ésta es la naturaleza del proceso artístico, hará falta decir que la forma, además de existir como formada al final de la producción, ya actúa como formante en el curso de ésta. La forma está activa aún antes de existir; impelente y propulsiva antes que eficaz y satisfactoria; toda en movimiento antes que apoyada en sí misma, recogida en torno a su propio centro. Durante el proceso de producción, la forma entonces está y no está: no está, porque como formada existirá sólo en el proceso concluido y está porque como formante ya actúa en el proceso iniciado (pp. 58-59).

Poética programática y poética operativa

Bien entendida, una poética como programa más o menos explícito, no basta de por sí para realizar ese arte que ella se limita a sugerir, desear o favorecer: ella no auspicia ni promueve su realización, y regula el proceso sólo si éste felizmente se encamina. Como los principios de una estética no tienen nada para prescribir al artista, así las afirmaciones de una poética no tienen tanta eficacia para producir poesía; pero el artista no puede hacer arte sin una poética, si bien puede muy bien prescindir de la estética, y cuando hace arte su poética actúa viva y operativa en su actividad (p. 277).
El hecho es que una determinada poética tiene sí un carácter operativo, pero éste adquiere eficacia sólo cuando ella se vuelve operativa en un proceso de formación. Entonces la poética se incorpora indisolublemente a la obra, y coincide con aquella "poética" interna que es su misma íntima legislación; lo cual basta para explicar por qué las poéticas establecidas en programas que "preceden" al arte son solamente estériles, mientras más fecundas aparecen las que "siguen" al arte ya realizado, en relación al cual no hacen otra cosa que proponer la implícita y pregnante ejemplaridad (p. 278).

Legitimidad de todas las poéticas

[...] desde el punto de vista estético todas las poéticas deben ser consideradas como igualmente legítimas. Habrá poéticas que prescriban al arte la tarea de "representar" la realidad, como en los programas de un arte realista, naturalista, verista; otras, para las cuales el arte debe "transfigurar" la realidad, o idealizarla, según un canon de belleza, o aislando y acentuando lo característico o filtrándolo a través de una visión emotiva y pasional; otras que invitan a los artistas a "deformar" la realidad descomponiéndola en los elementos que parecen estructurarla en lo íntimo o refractándola en una interpretación violentamente polémica; otras que exigen del arte la invención de una realidad inédita y nueva, imaginada en contraste con aquella atestiguada por la experiencia, sin reenvío polémico a ella; otras que esperando del arte la expresión de los sentimientos le recomiendan ingenua espontaneidad e inmediatez instintiva; otras que, en cambio, piden al artista un consciente y calculado trabajo de construcción, más allá de toda veta lírica y sentimental.

> Ahora bien, que el artista reproduzca o transfigure, lo esencial es que él "figure", ya sea que él deforme o transforme, lo importante es que "forme". Al arte le es necesaria una poética que en su concreto ejercicio anime activamente y sostenga la formación de la obra, pero no es esencial una poética más que otra. El arte consiste sólo en el formar para formar, sea que de hecho represente o cree, interprete o invente, exprese o idealice, reconstruya o construya, penetre o roce, se sostenga por el cálculo o actúe por instinto. Lo esencial es que el arte esté y que ninguna de estas poéticas se absolutice de una manera tal que pretenda contener ella sola la esencia del arte monopolizando su ejercicio y erigiéndose así como falsa estética (p. 276).

Bibliografía

Fuentes

Jung, Karl Gustav. "Psicología y Poesía", "Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética", "Picasso", "Ulises. Un monólogo", en *Sobre el fenómomeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obras Completas*, vol. 15 (trad. Cristina García Ohlrich), Madrid, Trotta, 1999.
————. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Obras Completas*, vol. 9 (trad. Carmen Gauger), Madrid, Trotta, 1996.
Pareyson, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività* (trad. Marta Auguste), Bolonia, Zanichelli, 1960.
————. *Conversaciones de Estética* (trad. Zósimo González), Madrid, Visor, 1987.
Platón. *Ion* (trad. Julio Calonge), Madrid, Gredos, 1981.
Poe, Edgar Allan. "Filosofía de la composición", *Obras en prosa II* (trad., introd. y notas de Julio Cortázar), Editorial Universitaria de la Universidad de Puerto Rico, 1969.
Valéry, Paul. "Introducción al método de Leonardo da Vinci - 1894", en *Escritos sobre Leonardo da Vinci* (trad. Encarna Castejón y Rafael Conte), Madrid, Visor, 1987, pp. 13-61
————. *Teoría poética y estética* (trad. Carmen Santos), Madrid, Visor, 1990.
————. *Piezas sobre el arte* (trad. José Luis Arantegui Tamayo), Madrid, Visor, 1999.

Obras de referencia

A.A.V.V. *Arte y locura: espacios de creación*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1997.
Artaud, Antonin. *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, Madrid, Fundamentos, 1977.
Barthes, Roland. "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994.

Baudelaire, Charles. *Edgar Allan Poe*, Madrid, Visor, 1988.
Eco, Umberto. "De Aristóteles a Poe", en Bárbara Cassin (ed.), *Nuevos griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, Buenos Aires, Manantial, 1994.
Eliot, T. S. "De Poe a Valéry", en *Criticar al crítico y otros escritos*, Madrid, Alianza, 1967.
Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
Jacobi, Jolande. *La psicología de C. G. Jung*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
Gallimard, 1957; *Miradas al mundo actual*, Buenos Aires, Losada, 1954; *Monsieur Teste*, Barcelona, Montesinos Editor, 1986.
Lacan, Jacques. *Escritos. El estadio del espejo*, Madrid, Siglo XXI, 1971.
Lyotard, Jean F. *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, 1981.
Mann, Thomas. *Doctor Faustus*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972.
Morin, Edgar. *El paradigma perdido*, Barcelona, Kairós, 1992.
Ramos, Samuel. *Filosofía de la vida artística*, México, Espasa-Calpe, 1976.
Wittgenstein, Ludwig. *Estética, psicoanálisis y religión*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.

Orientación bibliográfica

El estudio de la teoría de la inspiración platónica no debería limitarse a la lectura del *Ion*. Otros diálogos, como el *Fedro*, la presenta dentro del marco más general de la *manía* (delirio) y merecen también ser leídos.

Una buena aproximación al pensamiento de Jung es la Introducción de Enrique Galán Santamaría a *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, volumen 15 de las *Obras Completas*, y el libro de J. Jacobi, *La psicología de C. G. Jung*.

El texto de Baudelaire sobre Poe resulta un buen punto partida para abordar el pensamiento del escritor americano. En cuanto a Valéry, para una visión más completa de sus ideas se recomienda —además de sus escritos sobre Leonardo— la lectura de los incluidos en *Teoría poética y estética*. Tampoco se debería perder el placer de leer "Eupalinos o el arquitecto", donde la figura del arquitecto sirve, como Leonardo, de modelo de perfección.

Por último, recomendamos la lectura de todos los ensayos de Pareyson sobre temas de Estética traducidos al español e incluidos en *Conversaciones de Estética*.

Notas

[1] Una temprana serie de trabajos conceptuales de Edward Kienkolz (*cuadros-conceptos*), realizados entre 1963 y 1967, se presentaban bajo la forma de una placa de bronce con el título de la obra grabada, acompañada de una descripción de ésta. La obra no necesariamente debía cumplir con su materialización, para lo cual el comprador de la placa debía pagar al artista por la ejecución,

según lo estatuía un contrato detallado. De todas maneras, la instancia conceptual de la obra legitimaba de por sí la existencia de ésta.

2 La palabra griega *choreuein* tenía dos significados: danzar en grupo y cantar en grupo. El cantor mismo tocaba la lira y el coro lo acompañaba danzando.

3 G. W. F. Hegel. *Introducción a la Estética*, Barcelona, Península, 1985, p. 67.

4 Lugar donde se va a buscar la inspiración divina. Dícese así por alusión al monte Helicón, que los griegos consagraron a las Musas.

5 Las Musas son deidades, hijas de Zeus y de Mnemosyne. Se admitieron nueve: Clío (de la historia), Euterpe (de la música), Talía (de la comedia), Melpómene (de la tragedia), Terpsícore (de la danza), Erato (de la poesía lírica), Polimnia (de la mímica), Urania (de la astronomía) y Calíope (de la elocuencia y de la poesía épica). Observemos que no hay musas para la pintura ni para la escultura, artes éstas alejadas del arrebato divino.

6 En "La concepción platónico-aristotélica del arte: técnica e inspiración", observa Emilio Estiú: "...hubo que esperar hasta el helenismo, cuando los teóricos de la escuela de Lisipo rompieron con la antigua tradición y pusieron en el mismo plano a la poesía y a las artes plásticas, pues ambas brotaban de una misma fantasía creadora, relacionada por los estoicos con la inmanencia divina" (*Revista de Filosofía,* Universidad de La Plata, Nº 25, 1982, p. 21, n. 42). Recordemos que el escultor Lisipo (s. IV a.C.) marca el paso de la representación objetiva y de la búsqueda de la belleza perfecta a una representación más subjetiva. Sostenía que mientras otros artistas representaban a los hombres como son, él los representaba como le parecían.

7 J. Lacan. *El Seminario 3: La Psicosis,* Buenos Aires, Paidós, p. 114.

8 *Ibid.*, p. 115.

9 C. G. Jung. "Picasso", en *Sobre el fenómomeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obras Completas,* vol. 15, Madrid, Trotta, 1999, p. 127.

10 W. Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas,* Madrid, Tecnos, 1997, p. 129.

11 Cf. K. G. Jung. *El hombre y sus símbolos,* Barcelona, Paidós, 1995.

12 Cf. J. Jacobi. *La psicología de C.G. Jung,* Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p. 75.

13 *Ibid.*, p. 83.

14 Entre las múltiples imágenes del *ánima* se encuentra la dulce doncella, la diosa, la bruja, la mendiga, la prostituta, la compañera. Entre los ejemplos de la literatura Jung rescata la figura de Andrómeda en el mito de Perseo y la de Beatriz en la *Divina Comedia.* Son ejemplos de manifestaciones del *ánimus,* Dionisio, Sigfrido y el caballero Barba Azul. También el *ánima* puede tomar la forma de una vaca, una gata o una cueva mientras que el *ánimus* puede presentarse como águila, toro, lobo, lanza, torre o cualquier otra imagen fálica.

15 C. G. Jung. "Psicología y Poesía", en *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obras Completas,* vol. 15, Madrid, Trotta, 1999, pp. 77-97.

16 W. Blake es un artista que entendía el arte como revelación o comunicación con lo divino, única forma de acceder al Mundo Primordial.

17 Cf. el esclarecedor texto de G. Whitelow. *Raquel Forner,* Buenos Aires, Gaglianone, 1980.

18 Cf. E. Oliveras. *La metáfora en el arte,* Buenos Aires, Almagesto, 1993, p. 144.

19 C. G. Jung. "Picasso", en *Sobre el fenómomeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obras Completas,* vol. 15, Madrid, Trotta, 1999, p. 126.

20 *Ibid.*, p. 128.

21 Cf. C. G. Jung. "Ulises. Un monólogo", en *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obras Completas,* vol. 15, Madrid, Trotta, 1999.

22 El trabajo sobre Picasso fue editado en C. G. Jung. *Realidad del alma,* Buenos Aires, Losada, 1968, y, como ya indicamos, en sus *Obras Completas.*

23 A. Gottlieb y M. Rothko. Carta publicada en el *New York Times,* 7 de junio de 1943.

24 D. Ashton. *The New York School: A Cultural Reckonin,* Nueva York, Viking Press, 1972, p. 124.

25 E. A. Poe. "Filosofía de la composición", en *Obras en prosa II* (trad. Julio Cortázar), Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1969.

26 J. L. Borges. *La rosa profunda,* Buenos Aires, Emecé, 1996, p. 7.

27 Cf. J. L. Borges. *El informe de Brodie,* Buenos Aires, Emecé, 1970, p. 9.

28 T. S. Eliot. "De Poe a Valéry", en *Criticar al crítico,* Madrid, Alianza, 1967, p. 40.

39 T. Adorno. *Teoría estética,* Madrid, Taurus, 1983, p. 237.

30 R. Barthes. "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje,* Barcelona, Paidós, 1994. Recuerda Barthes que el *autor* es un personaje moderno, que surge luego de la Edad Media, "gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma", cuando se descubre el prestigio del individuo (p. 66).

31 Cf. T. S. Eliot. "De Poe a Valéry", *op. cit.*, p. 45. Recordemos que la dimensión teórica y filosófica del pensamiento de Valéry se hace sentir no sólo en sus escritos sino también en sus clases del curso de Poética en el Collège de France, de París.

32 *Ibid.*, pp. 47-49.

33 P. Valéry. "Introducción al método de Leonardo da Vinci", *Escritos sobre Leonardo da Vinci,* Madrid, Visor, 1987 (v. or. 1894), p. 60.

34 G. W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética,* Madrid, Akal, 1989, p. 25.

35 P. Valéry. *Teoría poética y estética,* Madrid, Visor, 1990, p. 124.

36 M. Duchamp. "El proceso creador", en *Art News,* vol. 56, Nº 4, 1957.

37 L. Pareyson. *Estetica. Teoria della formatività,* Bolonia, Zanichelli, 1960.

38 J. L. Borges. *El informe de Brodie,* op. cit., p. 8.

39 J. L. Borges. *La rosa profunda,* op. cit., p. 7.

40 J. L. Borges. "La muralla y los libros", *Otras inquisiciones* (1952), en *Obras completas: 1923-1972,* Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 635.

41 L. Pareyson. *Conversaciones de Estética,* Madrid, Visor, 1987 (v. or. 1966).

42 *Ibid.*

Capítulo IV

KANT Y LA FUNDAMENTACIÓN DE LA ESTÉTICA AUTÓNOMA

La *Crítica de la facultad de juzgar* (1790), de Emmanuel Kant (1724-1804), es un texto clave en la historia de la Estética. Su mérito reside en haber dado el más sólido fundamento, hasta entonces alcanzado, a la autonomía de esa disciplina, distinguiéndola de la teoría del conocimiento y de la ética. A diferencia del empirismo inglés, Kant busca un fundamento *a priori*, necesario y universal, convencido de que la justificación de carácter factual no podrá nunca imponernos de su necesidad. Es imposible comprobar que todos los "buenos críticos" (Hume), frente a un mismo objeto, deban tener idéntica o similar experiencia de la belleza y del arte. De este modo, el "sujeto trascendental",* referido al conocimiento *a priori*, substituye al "sujeto empírico" de Joseph Addison, Edmund Burke o David Hume.

1. Aproximación a la filosofía kantiana

Por más de un motivo, Kant es considerado un filósofo de la Ilustración (la *Crítica de la facultad de juzgar* fue publicada un año después de la Revolución Francesa). Dice Marc Jimenez:

> Fuera del anuncio y del estallido de la Revolución Francesa, pocas cosas parecen haber sacudido la serenidad del ermitaño de Königsberg (se dice que ella lo habría conducido a invertir el sentido de su paseo matinal).[1]

Kant no habría podido desechar la reflexión estética porque la Estética es *marca* de Modernidad. Admirador de la Revolución Francesa y de sus ideales de libertad, escribe en 1784 "¿Qué es la ilustración?". La frase que da comienzo al texto dice así: "La Ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad".[2] Esta incapacidad, que hace que él viva como en minoría de edad, con-

* Trascendental es todo conocimiento que se ocupa no tanto de los objetos como de nuestro modo de conocerlos, en cuanto este modo de conocerlos debe ser posible *a priori*.

siste en la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro. Tal incapacidad es *culpable* porque la causa no está en la falta de inteligencia sino en la falta de decisión y valor para usarla.

"*Sapere aude!* ¡Ten valor para servirte de tu propia razón!: he aquí el lema de la Ilustración", dice Kant.[3] De esta manera, revela la influencia del racionalismo cartesiano en el siglo XVIII, influencia que también pudimos detectar en Alexander Baumgarten. El fundador de la Estética, recordemos, había estudiado con Wolff, quien recibe influencia de Leibniz, y éste, a su vez, de Descartes.

El desarrollo de la Estética en el siglo XVIII responde al marco filosófico del racionalismo y del empirismo; pero corresponderá agregar, con Kant, un *ismo* más: *idealismo*. Es éste un sistema filosófico cuyo centro no es el mundo exterior sino el sujeto, el "yo", la conciencia, la mente, el espíritu. Debemos observar que los autores idealistas (Platón, Kant, Hegel, entre otros) sostienen doctrinas muy distintas y que cuando se habla de "idealismo", es frecuente entender "idealismo alemán" de los siglos XVIII y XIX (Kant, Fichte, Schelling, Hegel, principalmente). Se suele considerar que el idealismo alemán comienza en 1781 con la *Crítica de la razón pura*, de Kant (idealismo trascendental), y culmina con Hegel (idealismo absoluto), lapso en el que Alemania asciende al primer rango de la especulación filosófica.

La revolución que introduce Kant en la filosofía fue comparada, por él mismo, con la de Copérnico y su sistema del mundo heliocéntrico. Dentro del criticismo,* su "revolución copernicana" consiste en demostrar que el conocimiento no está determinado por los objetos externos sino por el sujeto.[4] En la *Crítica de la facultad de juzgar* esa "revolución" se pone particularmente de relieve, en cuanto que el predicado del juicio de gusto refiere no al objeto sino al sentimiento del sujeto.

Kant socava de manera terminante los cimientos "realistas" del empirismo y del racionalismo. Para las filosofías realistas lo determinante resultaba ser el objeto, la *cosa* misma (cosa = *res* en latín; de allí, "realismo"). El sujeto —racional o empírico— podría ser comparado con un espejo en que el objeto se refleja. Retomando la metáfora de M. H. Abrams que da título al libro *El espejo y la lámpara*,[5] podemos decir que para el idealismo, el sujeto es más bien una "lámpara" que ilumina el objeto. No es un simple reflejo de éste, sino aquello que lo hace aparecer.

Para *construir* subjetivamente el ámbito de la objetividad, Kant considerará tan importante la experiencia como la razón. El dato sensible es imprescindible porque "despierta" la facultad de conocer. Por eso, dice Kant, que "pensamientos sin contenido son vacíos". Pero también afirma que "intuiciones sin conceptos son ciegas". Así, la primera expresión da cabida al empirismo; la segunda, al racionalismo. A dilucidar la confluencia de estas dos vertientes está dedicada la *Crítica de la razón pura*.

* Se entiende por "criticismo" la teoría del conocimiento kantiana, que consiste fundamentalmente en la crítica de la facultad del conocer y en la investigación de las condiciones de posibilidad del conocimiento.

El primer párrafo de la Introducción a la *Crítica de la razón pura* (segunda edición) se inicia con la tesis de que "todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia". El segundo párrafo expresa que "no por ello todo él procede de la experiencia". Del hecho de que nuestro conocimiento, en el orden del tiempo, "comience con" la experiencia no se sigue que "proceda de" ella. En efecto, si bien para conocer siempre tiene que haber algo que nos venga al encuentro (las sensaciones o impresiones), esto no basta para que haya conocimiento. Ése fue, según Kant, el gran error de los empiristas: creer que con meras impresiones sobre la mente como "tabula rasa", y nada más que con ellas, se puede dar el conocimiento. Según Kant, hace falta el fundamento *a priori*, independiente de la experiencia. Es decir que hacen falta las intuiciones puras (espacio y tiempo) y los conceptos puros del entendimiento (categorías) y de la razón (ideas). Observemos que "*a priori*" no significa anterior —en el tiempo— a la experiencia, sino anterior en el orden —atemporal— de la fundamentación.

La tercera *Crítica*

Las dos primeras *Críticas* —*Crítica de la razón pura* y *Crítica de la razón práctica* (1788)— pusieron de manifiesto la separación entre fenómenos y noúmenos, mundo sensible e inteligible, entendimiento y razón, necesidad y libertad, ser y deber ser, naturaleza y moral. La *Crítica de la facultad de juzgar* o "tercera crítica" intentará zanjar el abismo entre esos términos, concentrándose no en el conocimiento (científico) ni en la creencia o fe moral sino en la facultad de juicio o simplemente en el Juicio (con mayúscula en algunas traducciones; más exactamente, en el "juicio reflexionante" (véase *infra*).

Proyectada e iniciada como *Crítica del gusto*,[6] se considera que la *Crítica de la facultad de juzgar* (también traducida con el título más conocido de *Crítica del Juicio* y también, más recientemente, con el de *Crítica del discernimiento*)[7] es el punto culminante de toda la Estética del siglo XVIII. No es ésta la primera vez en que Kant analiza la "experiencia estética".[8] Ya lo había hecho en la etapa pre-crítica, en un trabajo de orientación antropológica, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime* (1764).

La *Crítica del Juicio* o, de acuerdo a la traducción que hemos elegido, *Crítica de la facultad de juzgar* (*CFJ*), presenta dos ámbitos de problemas íntimamente conectados: el de los juicios estéticos (de lo bello y de lo sublime) y el de los juicios teleológicos (véase *infra*). Es decir que la obra no está dedicada exclusivamente a la Estética, sino que supone un cierre de todo el pensamiento filósofico kantiano. Muchas veces, se descuida injustamente la segunda parte del texto de Kant titulada "Crítica de la facultad de juzgar teleológica". Sin embargo, es la que da verdadera significación a toda la obra. Señala Marc Jimenez:

> El problema de Kant no es tanto la belleza natural, las bellas artes, el gusto, el genio, lo sublime, etc., sino la cuestión de la finalidad y de la libertad. La una no va sin la otra. La libertad de juzgar no sirve para nada si no tiene por finalidad la realización de un estado donde todos puedan darse los medios de acceder a la

libertad y de tener la posibilidad de ejercerla. Esto es porque el acto de juzgar, de evaluar las obras de arte —o cualquier otra cosa humana— permanece fundador de un espacio de autonomía.[9]

Las ideas estéticas kantianas no están desligadas del problema de la finalidad y de la libertad. Paul Guyer[10] analizará la relación entre estética y moralidad y mostrará que el desinterés del juicio de gusto se transforma en experiencia de libertad. De este modo, la Estética se convierte en compañera esencial de la moralidad misma.

Son muchos los que observan que las teorías expuestas en la *CFJ* pueden resultar demasiado complicadas y paradójicas. Sin embargo, era previsible que de las especulaciones de Kant resultase una teoría compleja y además paradójica ya que la naturaleza de la experiencia estética es completamente diferente de la del conocimiento o de la moral. Aunque la teoría kantiana de la experiencia estética encontró partidarios, resultó demasiado difícil satisfacer a todo el mundo. Esta dificultad fue, al menos en parte, la responsable de que el interés inicial por la tercera *Crítica* decayera durante largo tiempo. A poco de publicada, su influjo fue importante; tuvo repercusión, por ejemplo, en las discusiones en torno del clasicismo y del romanticismo. Pero luego fue quedando relegada en relación al conjunto de los textos kantianos y el movimiento neokantiano no supo interesarse realmente por los espinosos problemas allí planteados. Se dijo, metafóricamente, que la *CFJ* fue la "Cenicienta" de las tres *Críticas*:

> Habría de transcurrir más de un siglo para que, gracias a la intervención de algunos filósofos contemporáneos, recobrara el puesto que le corresponde en razón de su linaje y volviese a recuperar el protagonismo de antaño. Nos estamos refiriendo, sin ir más lejos, a las lecturas llevadas a cabo por H. Arendt o F. Lyotard, quienes acertaron a encontrar en ella ciertas claves con las que afrontar inquietudes y problemáticas del presente.[11]

Asistimos en los últimos tiempos a una franca revalorización de la *CFJ*. La ex "Cenicienta" resulta ahora cortejada por distintas disciplinas, y desde distintas perspectivas. Una y otra vez se vuelve a ella, para tratar de cerrar los complejos problemas que el filósofo dejó abiertos.

Acerca de los juicios

Antes de entrar en el análisis de la *CFJ* creemos conveniente realizar un breve rodeo y presentar algunas precisiones terminológicas. Debemos considerar la cuestión elemental de que todo conocimiento está constituido por juicios y que éstos pueden ser afirmativos o negativos, verdaderos o falsos, "analíticos" o "sintéticos". Juicios analíticos son aquellos en los que el predicado está contenido en el sujeto; son tautológicos, por lo que su forma subyacente es: "A es igual a A". El principio que sirve de fundamento de verdad a estos juicios es la

identidad de los términos, lo que hace innecesaria su confirmación en la experiencia. Son entonces *a priori*.

Al ser *a priori*, los juicios analíticos son necesarios y universales (la necesidad y la universalidad van siempre juntas). Necesario es lo opuesto a contingente y universal, lo opuesto a particular; es lo que vale en todos los casos, lo que no tiene excepciones. Aunque siempre verdaderos, los juicios analíticos no amplían nuestro conocimiento. Sí lo hacen los juicios sintéticos, en los que el predicado no está incluido en el sujeto. Es el caso de "la mesa es blanca". Estos juicios son *a posteriori*; requieren que su verdad o falsedad sea confirmada en la experiencia.

Además de juicios analíticos *a priori* y sintéticos *a posteriori*, existen juicios sintéticos *a priori*, estudiados en la *Crítica de la razón pura*. Respondiendo a la aspiración de la ciencia, esos juicios amplían el conocimiento, siendo necesarios y universales. "La línea recta es la más corta entre dos puntos", es un caso de juicio sintético *a priori*. Es sintético, para Kant, porque el ser "más corta" no está contenido en el concepto de "línea recta" y es *a priori* porque lo que dice el predicado es siempre así, sin que experiencia alguna pueda modificarlas.

Llegados a este punto, podemos preguntarnos si el juicio de gusto —es decir el juzgar algo como bello— es analítico o sintético. Cuando digo "la rosa es bella", el predicado no está incluido en el sujeto. Estamos entonces ante un juicio sintético. Pero, diferente de los juicios que aportan conocimiento, el juicio estético no dice nada acerca del objeto. Es un juicio subjetivo: habla del sentimiento (de placer o de displacer) del sujeto. Dice Kant en la primera parte de la *Crítica de la facultad de juzgar*, titulada "Crítica de la facultad de juzgar estética" (CFJE), que el color verde de los prados pertenece a la sensación objetiva, mientras que el que nos agrade o no pertenece a una sensación subjetiva en la que no es representado objeto alguno, "esto es, pertenece al sentimiento, por el cual el objeto es considerado como objeto de la complacencia (que no es un conocimiento de aquél)" (CFJE, p. 125).

Ahora bien, ¿el juicio estético es *a priori*? Uno de los subtítulos del tercer momento de la "Crítica de la facultad de juzgar estética" es "El juicio de gusto reposa en fundamentos *a priori*". Asimismo, la conclusión del cuarto momento es que lo bello es "objeto de una complacencia necesaria", y más adelante subraya Kant que el juicio de gusto es *a priori* al "atribuir esa complacencia como necesaria a cada cual" (CFJE, p. 200).

Estas afirmaciones de Kant están llenas de matices, pues el juicio de gusto, si bien descansa en fundamentos *a priori*, no es un juicio lógico o de conocimiento. La particularidad del juicio de gusto es que siendo subjetivo *aspira* a la validez universal. Para entender esta cuestión resulta imprescindible distinguir entre juicio "determinante" y juicio "reflexionante". El juicio estético es un tipo de juicio *reflexionante*. Diferente del juicio *determinante*, en el que lo particular se subsume bajo lo universal (sea éste principio, concepto o regla), el juicio *reflexionante* es aquel que, dado lo particular, busca para sí lo universal. El juicio determinante —aquel en el que lo universal está dado— fue el objeto de la *Crítica de la razón pura*; el juicio *reflexionante* lo será de la *CFJ*.

El juicio *reflexionante*, en tanto "re-flexión" (vuelta de la conciencia sobre

sí misma), no conoce científicamente nada, pero conjetura o supone que lo particular debe formar parte de lo universal (por encontrar). De esta manera, mi juicio —subjetivo— pretende ser intersubjetivo, compartido por otros. Kant distinguirá entre dos tipos de juicios reflexionantes —estético y teleológico— estudiados, respectivamente, en la primera y la segunda parte de la *CFJ*. Si el juicio estético remite al sujeto, el teleológico remite al objeto y se relaciona con la posibilidad de extender el conocimiento científico. La teleología se convierte, así, en la *Crítica de la facultad de juzgar*, en una ficción heurística que permite al científico no quedarse varado cuando se agota la explicación mecanicista (la de la ley causa-efecto, por ejemplo).

El juicio teleológico está basado en un principio apriorístico, puesto que la gradación, en una unidad, de las leyes naturales no puede derivarse de experiencias concretas, sino que constituye la premisa en base a la cual, y solamente en base a la cual podemos establecer experiencias de carácter sistemático.[12] Ese juicio responde a la necesidad de pensar la naturaleza según un *principio de conformidad a fin*. Se trata de encontrar una ley general que ordene la variedad de leyes empíricas de la naturaleza, dándoles de una cierta uniformidad comprensible para nosotros. Dice Cassirer:

> Si la multiplicidad y la desigualdad de las leyes empíricas fuese tan grande que, aun siendo posible encuadrar algunas de ellas dentro de un concepto común de clase, no se pudiera en modo alguno comprender su totalidad en una gradación unitaria, ordenada por grados de generalidad, tendríamos que la naturaleza, aun cuando la concibiésemos sometida a la ley causal, no era sino "un conglomerado tosco y caótico". Ahora bien, la facultad del juicio opone a ese concepto de algo informe, no un orden lógico absoluto, pero sí la máxima que le sirve de acicate y de orientación en todas sus investigaciones. Lo que hace es "presumir" una amplia sujeción de la naturaleza a leyes[...].[13]

Ahora bien, ¿cuál es el *fin final* de la naturaleza? Sólo puede serlo aquello que sea capaz de formar un concepto de fines. Será el hombre únicamente quien, en tanto ser racional, pueda encontrar en sí mismo el fin de su existencia. Debemos agregar que el fin final ha de ser incondicionado y lo único incondicionado es la buena voluntad, que se manifiesta en el hombre. Fiel a los principios de la Ilustración, Kant cierra su sistema filosófico con la idea de un ser libre y racional, capaz de ejercer su buena voluntad, que es lo único que resulta siempre bueno. Así, la existencia en general tiene un fin final que es la realización de la vida moral.

Además de ser reflexionantes, los juicios teleológico y estético poseen en común el sentimiento de placer. El cap. VI de la Introducción a la *Crítica de la facultad de juzgar* tiene por título "Del enlace del sentimiento de placer con el concepto de la conformidad a fin de la naturaleza". Se observa allí que mientras que la coincidencia de las percepciones con las leyes y los conceptos generales de la naturaleza (las categorías) no tienen efecto sobre el sentimiento de placer, "la unificabilidad descubierta de dos o más leyes empíricas heterogéneas bajo un principio que las abarca a ambas, es el fundamento de un placer muy notorio, y aun a menudo de admiración..." (*CFJ*, p. 98).

2. La Analítica de lo bello

La *CFJ* está dividida en dos partes: "Crítica de la facultad de juzgar estética" (CFJE) y "Crítica de la facultad de juzgar teleológica". Es preciso realizar aquí una nueva aclaración terminológica, pues el término "estética" tiene doble significado en la filosofía kantiana. En la "Estética trascendental", expuesta en la *Crítica de la razón pura*, refiere a los principios *a priori* de la sensibilidad (la "Estética trascendental" se ocupa de las intuiciones puras de espacio y de tiempo); en la *CFJ* refiere al sentimiento de placer o displacer y define al juicio de gusto.

Agreguemos que, dentro de la *CFJ*, la "Crítica de la facultad de juzgar estética" se divide, a su vez, en dos secciones ("Analítica de la facultad de juzgar estética" y "Dialéctica de la facultad de juzgar estética"). La primera sección se divide en dos libros (Libro primero: "Analítica de lo bello", y Libro segundo: "Analítica de lo sublime").

La "Analítica de lo Bello", que analizaremos a continuación, se divide en cuatro momentos. El primero —según la cualidad— muestra dos aspectos esenciales del juicio de gusto: la subjetividad y el desinterés; el segundo —según la cantidad— establece que lo bello es lo que place universalmente sin concepto; el tercero —según la relación de fines— considera la conformidad a fin del objeto bello (sin representación de un fin); finalmente, el cuarto momento —según la modalidad— define lo bello como objeto de una complacencia necesaria, basada en un *sensus communis*.

Primer momento: subjetividad y desinterés

Se suele considerar que el primer momento, relativo a la cualidad, es el más importante de la CFJE. Según la cualidad, los juicios pueden ser afirmativos, negativos o infinitos. Los afirmativos dicen que una cosa "es esto". Se trata de la categoría que Kant llama "realidad".[14]

El primer momento se inicia con una aclaración básica que hace a la esencia del juicio de gusto. Kant nos dice que ese juicio es "estético". Esta fórmula puede parecer redundante e inútil, pero no lo es porque lo que él llama *estético* es el carácter fundamentalmente *subjetivo* de la apreciación. Se entiende, entonces, por juicio de gusto o estético "aquel cuyo fundamento de determinación no puede ser *de otro modo* sino *subjetivo*" (CFJE, p. 121).

Comentando la subjetividad del juicio de gusto, Gérard Genette (1930), quien se califica de hiperkantiano, explica:

> [...] cuando me gusta o disgusta un objeto, es evidente que ese gusto o disgusto es un hecho "psicológico", y como tal subjetivo. Y si el sujeto es colectivo, como cuando un grupo cultural aprecia de la misma manera el mismo objeto, la apreciación no deja de ser, aunque colectivamente —sociológicamente— subjetiva.[15]

Luego de aclarar que "el juicio de gusto es estético", Kant pasa a considerar otro rasgo fundamental: el desinterés. El título del segundo parágrafo de la CFJE es "La complacencia que determina el juicio de gusto es sin interés alguno".

No es la primera vez que el carácter desinteresado de lo estético es tratado por los filósofos. Ya había sido considerado por los empiristas Shaftesbury o Hutcheson, y antes por San Agustín (s. IV), Escoto Erígena (s. IX) y Santo Tomás (s. XIII). Pero si bien ese concepto cuenta con una larga tradición, previa al siglo XVIII, es entonces cuando adquiere una importacia mayor.

Se podría concluir que Kant no "inventó" nada. Sin embargo, es indudable que fue él quien pensó de manera más radical y sistemática el viejo tema del desinterés. Si con anterioridad al siglo XVIII había sido un rasgo más de lo estético, es en ese momento cuando se convierte en rasgo principal que funda, definitivamente, la autonomía del campo estético.

Aclara Kant que si bien el juicio de gusto no debe estar "determinado por ningún interés", no quiere esto decir que "no determina ningún interés". En una nota a pie de página explica que ese juicio puede ser *muy interesante*, es decir, no fundarse en interés alguno, pero suscitar un interés (CFJE, p. 123). De esta manera, en la sociedad, se vuelve *interesante* tener gusto; aporta un beneficio mundano, aunque éste resulte, para Kant, meramente subsidiario.

Según el filósofo de Köninsberg, sólo si el sujeto se desliga del interés por el objeto puede apreciarlo estéticamente. El interés está ligado a la representación de la existencia de un objeto y va unido al deseo de poseerlo. El vino espumoso de las Canarias, para retomar su ejemplo, despierta el deseo. "No es sólo una mera aprobación la que le dedico, sino que por este medio es producida una inclinación" (CFJE, p. 129). La inclinación, el ir hacia el objeto es lo propio de lo agradable, de aquello que *deleita*.

Encontramos en la CFJE la siguiente distinción: "*Agradable* llama alguien a lo que *deleita*; *bello* a lo que simplemente *place*; *bueno* a lo que es *estimado*, aprobado..." (CFJE, p. 127). El agrado descansa sobre la sensación y "vale también para los animales desprovistos de razón; la belleza sólo para los hombres" (*Ibid.*). Estas consideraciones se relacionan con temas tratados en el segundo momento de la CFJE, relativos a la cantidad: el interés, en el caso de lo agradable, es individual (el vino *me* es agradable), mientras que el desinterés, en el caso de lo bello, es universal.

Se distinguen dos tipos de deseo: uno, inmediato, instintivo, que es propio de lo agradable sensitivo, y otro mediato, que es propio de la voluntad. Este segundo tipo de deseo corresponde a lo bueno, que está mediado por la referencia racional a fines y sometido al más alto interés: el bien moral. Quebrando la tradición filosófica de la Antigüedad y del Medioevo, que sostuvo la unión de lo bello y de lo bueno, Kant —filósofo moderno— se preocupará por liberar sus ámbitos definitivamente.

Por ser ajeno a la representación de la existencia del objeto, el juicio de gusto "es solamente contemplativo" (CFJE, p. 126). Me aparto de la contemplación si, por ejemplo, ante la vista de un palacio lo considero reprochando "en buen estilo rousseauniano, la vanidad de los grandes, que emplean el sudor del pueblo en cosas tan superfluas" (CFJE, p. 122). Contemplar un objeto supone no ir más allá de la forma del objeto mismo, no apartarnos de su apariencia, de su irrealidad.

Este modo "liberal" de trato con la realidad —diferente de las necesidades prácticas de la vida, del reino de los deseos que "gasta" y consume sus objetos— también es advertido y desarrollado por Schiller en la idea de juego, que en esencia consiste en dejar que los objetos se manifiesten en su plena presencia.

Dejar subsistir libremente al objeto, más allá de nuestra necesidad o interés, corresponde a lo que Eliseo Vivas llama "atención intransitiva" (véase *infra*). Por su parte, Luis Juan Guerrero utiliza la expresión "insularidad imaginaria". En el parágrafo "Insularidad imaginaria", del apartado "Nuestra actitud de revelación y acogimiento de obras de arte", dice:

> La característica primordial de toda obra de arte, considerada como una operación contemplativa, se encuentra en el *empuje propio* que posee para exhibirse por sí misma en todo su esplendor. Y, por consiguiente, en su capacidad para desligarse de todas aquellas vinculaciones que le dieron origen...[16]

Guerrero toma como ejemplo el caso del crucifijo que se convierte en obra de arte en la medida en que se desprende del mundo de la fe religiosa que lo ha creado, de suerte que, prescindiendo de esa fe, llega a imponernos sus valores intrínsecos como imagen. De la misma manera, a comienzos del siglo XX, muchas obras que —como las máscaras africanas— formaban parte del patrimonio de museos de antropología pasaron a ser vistas principalmente por sus valores plásticos. Fue en parte Matisse, y luego los cubistas, quienes contribuyeron a la relectura de esos trabajos y a su posterior traspaso a los museos de arte.

A un cuarto de siglo de la aparición de la *CFJ*, el influjo del desinterés kantiano se hace sentir en obras como *El mundo como voluntad y representación* (1818), de Schopenhauer. La experiencia estética es vista como "contemplación", abandono de la actitud normal, práctica e interesada, un doblegar la voluntad, un olvido de sí, una ocupación de la conciencia con una representación estética del mundo.

El carácter desinteresado de la atención estética es un tema polémico. Como veremos más adelante al considerar las prolongaciones de la estética kantiana, autores del siglo XX demostrarán que no siempre se da un juicio *puro* de gusto, que ciertas apreciaciones, como la del crítico de arte, pueden estar ligadas a la necesidad de comunicar sin que por esto se perviertan. Tampoco sería improcedente el deseo de posesión. ¿Será acaso el hecho de que Kant se ocupó más de lo bello en la naturaleza que de lo bello artístico, lo que lo ha llevado a insistir en lo impropio del deseo de posesión? Es clara la imposibilidad real de poseer el cielo estrellado, las cataratas del Niagara o del Iguazú.

La teoría kantiana del desinterés se hace sentir en autores como Hans G. Gadamer, quien, buscando legitimar al arte, encuentra en el concepto de juego una base antropológica principal. El juego, definido como automovimiento característico del ser vivo y manifestado en el arte, le permite al filósofo alemán justificar la autonomía y el desinterés de lo estético preconizados por Kant.[17]

El desinterés por la existencia del objeto se puso de manifiesto, de manera drástica, en algunas manifestaciones artísticas de la segunda mitad del siglo XX. Tal el caso de las obras de arte efímeras; no sólo "desaparecen", en el acto contemplativo, las manzanas reales que Cézanne pintó; lo que desaparece, literalmente hablando, es la misma obra en su materialidad.

SEGUNDO MOMENTO: LA VALIDEZ UNIVERSAL DEL JUICIO DE GUSTO

La idea kantiana del desinterés del juicio de gusto abre las puertas a su validez intersubjetiva. En efecto, la definición de lo bello presentada en el segundo momento puede ser deducida de la anterior, que lo definía como objeto de complacencia sin interés alguno.

Al ser nuestro juicio desinteresado podemos atribuir a otros la misma complacencia. Este tema es tratado por Kant en el segundo momento de la "Analítica de lo bello", dedicado a la cantidad. Para el investigador norteamericano Paul Guyer, es el momento de la cantidad, y no el de la cualidad, el fundamental en la *CFJ*. Porque el juicio de gusto es universal, resulta necesario, desinteresado y puramente formal.[18]

Kant se aparta de las posiciones relativistas, defendidas en diferentes períodos históricos y por múltiples razones.[19] Observa que, en el caso de lo agradable, sí podemos hablar de relatividad. El vino espumoso de las Canarias *me* es agradable *a mí*. Lo mismo podríamos decir de nuestras preferencias por comidas o por sabores dulces o amargos. Vale aquí el principio: "a cada cual con su gusto". *De gustibus et coloribus non est disputandum,* de acuerdo al proverbio escolástico. Totalmente diferente es el caso del juicio estético porque cuando digo que algo es bello, quiero decir que *es* bello (y no sólo para mí). Hablo entonces de la belleza *como si* fuera una propiedad de las cosas y pretendo una aprobación universal. Más adelante, J. F. Herbart (1776-1841), declarado kantiano, se encargará de estudiar el "umbral estético" que separa el placer meramente subjetivo de aquél que pretende una aprobación universal.

Aclaremos que *universalidad* del juicio de gusto no es igual a aceptación *obligada*. Nuestras mejores razones no lograrán necesariamente convencer a los demás de nuestra predilección. La universalidad debe ser interpretada entonces como *pretensión* de comunicabilidad universal, porque cuando afirmamos que algo es bello creemos tener a nuestro favor un voto general.

El predicado del juicio de gusto no es un particular que, dado en una intuición sensible, pueda ser pensado como contenido de lo universal. Aquí no hay una universalidad semejante a la de las leyes físicas, que hacen de la individualidad de lo sensible un "caso" más de una ley. En el juicio de gusto, cada objeto debe valorarse y comprobarse por separado. Observa Gadamer:

> Una puesta de sol que nos encanta no es un caso más de puesta de sol, sino que es una puesta de sol única que escenifica para nosotros "el drama del cielo".[20]

Por esa irreductibilidad de lo que juzgamos bello, Kant concluye que bello es "lo que place universalmente sin concepto". En esto lo bello se distingue de lo bueno "que es lo que place, por medio de la razón, por el mero concepto". Kant distingue entre lo bueno para algo — mediatamente, o sea lo útil— y lo bueno en sí —absoluta e inmediatamente— (CFJE, p. 124). Cuando quiero encontrar algo que es bueno tengo que saber primero qué clase de cosa es el objeto, es decir que debo tener un concepto de éste. Para encontrar la belleza eso no es necesario. Kant da los siguientes ejemplos: flores, dibujos libres, rasgos que se entrelazan sin designio bajo el nombre de follajerías, no significan nada, "no dependen de ningún concepto determinado y, sin embargo, placen" (CFJE, p. 125).

Ahora bien, ¿cómo comunicar a los demás lo que es "sin concepto"? Es evidente que el juicio estético se encuentra en una situación de perplejidad radical. De lo bello difícilmente se puede hablar, por eso L. Wittgenstein sostiene, en el *Tractatus Logico-philosophicus,* que la Estética está en el límite de lo que se puede decir y de lo que no puede ser dicho sino sólo mostrado.

Lo que el juicio de gusto pone de manifiesto es nuestra capacidad de juicio reflexiva. Con ella no conocemos nada del objeto; lo que se produce es una especie de vuelta de la conciencia sobre sí misma (una re-flexión). Por su fundamento de determinación subjetivo y por la ausencia de concepto, una ciencia de lo bello es impensable. Pero sí es posible, como hace Kant, una crítica del juicio, es decir una investigación de las formas *a priori* que hacen posible su universalidad. Parte principal de esa crítica es el estudio del fundamento *a priori* de la universal comunicabilidad del juicio estético, que resulta ser "el estado del ánimo en el libre juego de la imaginación y del entendimiento" (CFJE, p. 134). Esa universal comunicabilidad reside en la armonía de las facultades (entendimiento e imaginación), como es requerible para el conocimiento en general. Ahora bien, la relación entre imaginación y entendimiento tiene un sentido diferente de la que se da en el conocimiento, pues mientras allí el entendimiento (mediante el concepto) es lo determinante, ahora está al servicio de la imaginación.

Cuando Kant dice que las facultades se hallan en libre juego, entiende la libertad de la imaginación no sujeta a la coerción del concepto, de manera que puede crear, a partir del material dado, formas siempre nuevas. Tal "juego" de imaginación y entendimiento se da en todo ser humano en virtud de su común constitución. De allí la posibilidad de "universal comunicabilidad" del juicio estético. Lo que se transmite es un estado de ánimo, un sentimiento de placer (no un conocimiento de un objeto).

Se pregunta Kant si el sentimiento de placer antecede al juicio o éste a aquél. La solución de este problema, dice, "es la clave de la crítica del gusto y por eso merecedora de toda atención". Responderá que el placer no precede al juicio.

> Es, pues, la universal aptitud de comunicación del estado del ánimo en la representación dada, la que, como condición subjetiva del juicio de gusto, debe estar en el fundamento de éste y tener como consecuencia el placer en el objeto (CFJE, p. 123).

El placer estético resulta de la universal aptitud de comunicación del estado del ánimo. Es la conciencia de una armonía espontánea —compartida por todos— de la imaginación y del entendimiento en libre juego. Si bien el placer no precede al juicio, no debemos entender que *primero* se da el juicio y *luego* el placer. No existe un momento del juicio y un momento del placer. No existe entre ellos separación temporal sino lógica. El placer *está* en el juicio.[21]

Tercer momento: belleza libre y belleza adherente

En el tercer momento de la "Analítica de lo bello", Kant aborda un tema no considerado hasta entonces: el del objeto estético. De ese momento, el más extenso de los cuatro, se desprende que si bien el juicio de gusto depende del sujeto, existen ciertos rasgos del objeto que no deben ser pasados por alto.

Defiende allí un concepto *formalista* de la belleza (a diferencia de Hegel que defenderá un concepto *contenidista*), interpretado a veces como apertura del camino hacia la apreciación del arte abstracto. En la opinión de Gadamer, la teoría formalista kantiana es *fatal* para la comprensión del arte. En los casos en que existiera un fin distinto al de la mera forma, como ocurre en el arte figurativo, se caería en un nivel menor, semejante al de la belleza condicionada por conceptos.[22]

La belleza, determinada por la forma, no depende de ningún fin extraformal.[23] La belleza —libre— de una flor no deriva de su utilidad sino de su "conformidad a fin formal". No está sujeta a conceptos; por eso procura un juicio de gusto puro. Qué cosa deba ser la flor nadie lo sabe. Schiller dirá luego que es bella la forma "que no exige ninguna explicación" o también "aquella que se explica sin concepto".[24] En el siglo XX, Henri Focillon, en su ensayo *Vie des formes* (1943), señalará que la obra "no existe más que como forma".[25] En su opinión, la distinción forma-contenido es inoperante pues "el contenido fundamental de la forma es un contenido *formal*".

Kant considera que las figuras geométricas regulares no son verdaderos ejemplos de belleza formal libre. Un círculo, un cuadrado, un cubo, a pesar de que son tomados como ejemplos indubitables de belleza, son simples presentaciones de un concepto determinado que le prescribe a esa figura la regla a la que ha de atenerse.[26]

Como ejemplos de belleza libre (*pulchritudo vaga*) del arte, Kant cita los dibujos *à la grecque*, las follajerías de los marcos o de los papeles de tapizar que no representan nada y lo que en música se denomina fantasías (sin tema).

En la belleza libre del arte —producto de ese ser imprevisible y absolutamente original que es el genio— no actúa la *natura naturata* (la que manipula la ciencia físico-matemática). Lo que está en juego es la *natura naturans*, ese "eterno monstruo rumiador" (Goethe) caracterizado como fuerza o como principio inmanente.

Diferente de la belleza libre, la adherente (*pulchritudo adhaerens*) depende de un concepto de fin. En esto se asemeja a lo bueno. Da Kant el ejemplo de edificios tales como iglesias, palacios, arsenales. A la lista se suma la belleza del hombre y la del caballo, que suponen un concepto de fin que determina lo que ellos deben ser. También se agrega el arte "decorativo". Al respecto, es Hegel quien nos informa que algunos ven en las obras de arte un "genio benévolo" que jovialmente adorna todos los entornos, externos e internos, mitigando lo serio de las circunstancias y atenuando la complejidad de la realidad.[27]

Debemos agegar que Kant distingue en la belleza adherente, un concepto del fin externo (utilidad) y otro interno (perfección), que somete a la cosa quitándole libertad.

En lo que respecta a la obra de arte, señala con justeza Sobrevilla que Kant ha descubierto que no debe dejar traslucir "las ideas e intenciones con las que ha sido producida (o sea que no debe ser de tesis)".[28] En consecuencia, la apreciación estética, concentrada en la forma del objeto, debe ir más allá del dato genealógico, técnico o teórico, porque si bien es cierto que en la producción del artista se filtran conceptos, éstos no alcanzarán nunca a explicar la obra terminada.

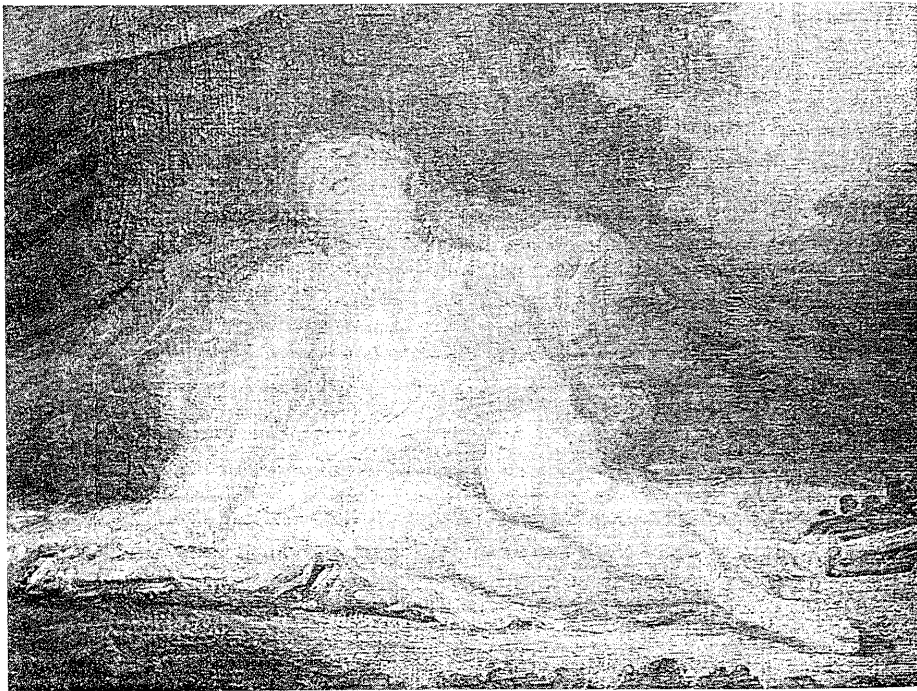
Otra cuestión de especial importancia para el arte, tratada por Kant en el tercer momento de la CFJE, es la relacionada al valor de la forma y del color. La forma tiene, para él, más valor que el color. Éste apelaría demasiado a nuestros sentidos; de allí que se explique por el *atractivo*, por lo que debe ser llamado sólo "agradable". Se dice del color que encanta o deleita. Su fundamento no es más que la materia de las representaciones, a saber, únicamente la sensación. Si bien puede hacer más vívido al objeto, no lo hace más bello ni más digno de ser mirado. El gusto sigue todavía siendo "bárbaro" donde se mezclan *atractivos* y *emociones* y, más aún, cuando de esa mezcla depende su aprobación.

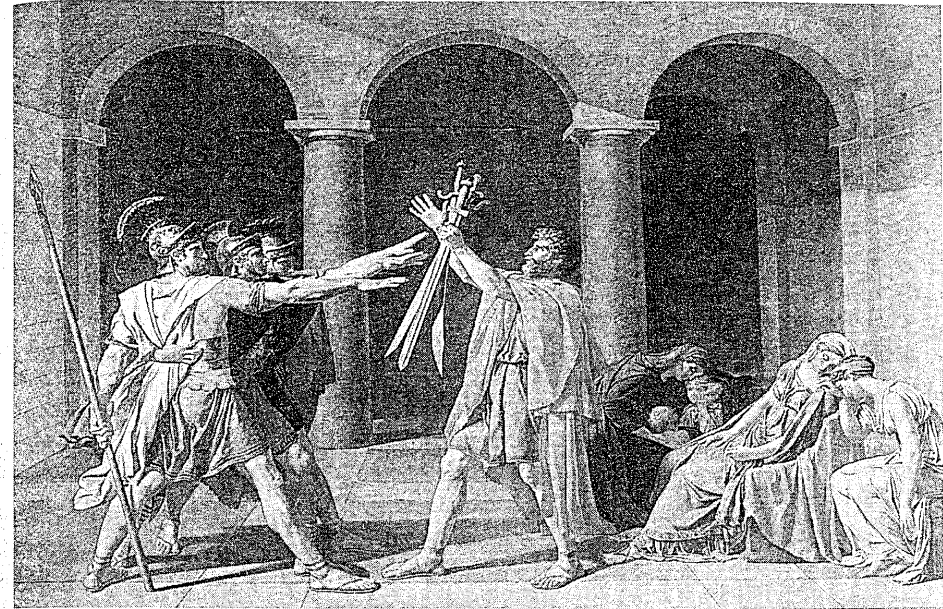
Según se afirma en el citado párrafo, para obtener un juicio puro de gusto es preciso no caer en ningún tipo de efusión de fuerza vital, tal como la emoción, que a veces Kant liga al sentimiento religioso.

Advierte Gadamer que el valor asignado por Kant a la forma está condicionado históricamente por la importancia que su época dio al neoclasicismo.[29] Asimismo, esa valorización deriva del hecho de que la forma supone una construcción mental activa. Hoy no diríamos que los colores son meros encantos pues sabemos de la importancia fundamental que tienen en la composición. Lo que debe interesarnos, sin embargo, no es tanto la parcialidad del gusto de Kant sino el entender por qué destaca, cómo lo hace, a la forma. La explicación estaría en el hecho de que para verla hay que dibujarla, construirla, y así *definirla*.

Gadamer da como ejemplo de esa construcción activa, un fragmento de *Los hermanos Karamazov*: el de la escalera por la que se cae Smerdiakov. Dostoievski la describe (la dibuja) de un modo tal que vemos perfectamente cómo es, cómo empieza, cómo luego se vuelve oscura y se tuerce a la izquierda. La escalera se vuelve palpablemente clara.

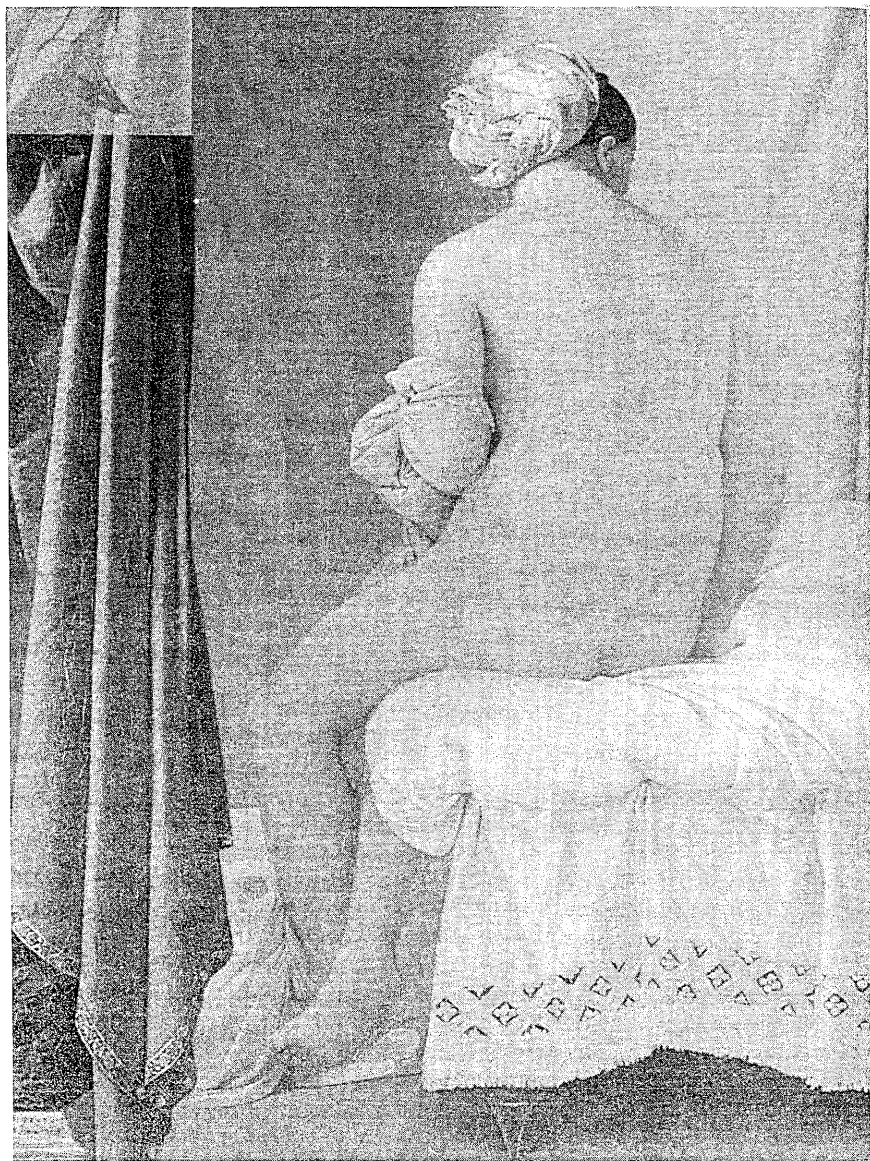
Es indudable que la jerarquización de la línea y de la forma en la estética kantiana coincide con la "depuración del gusto" de mediados del siglo XVIII.[30] Es el momento en que se rechaza el rococó —con sus representaciones de la *fête galante* y su característica disolución de la forma— y se impone el gusto por

lo griego, que no tardaría en cristalizar en la simplificación del neoclasicismo. Apartándose de las formas sugeridas, los contornos poco nítidos, y los efectos atmosféricos del rococó, como podemos encontrar en Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), el neoclasicismo se caracteriza por un marcado interés por la forma contenida en la línea. Así lo vemos en Jacques-Louis David (1748-1825) y en Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). *El juramento de los Horacios*, de David, paradigma de la estética neoclásica, tiene por características la pureza de la línea, la sobriedad y la fría monumentalidad de las figuras. El *toque* clásico está dado además por el motivo, la firma, escrita en latín, y la fecha escrita en números romanos. La sobriedad del tema contrasta con el hedonismo de las pinturas de Fragonard, con la frenética exaltación de la mujer de carne y hueso, tanto como con la sutil sensualidad de Ingres.

19. Jean-Honoré Fragonard. *Bacante dormida*, óleo sobre lienzo, 46 x 55. Museo del Louvre, París.*

* Esta obra carece de fecha exacta, habiendo sido atribuida a Fragonard en 1869, año en que ingresa en la colección del Museo del Louvre.

20. Jacques-Louis David. *El Juramento de los Horacios*, óleo sobre lienzo, 330 x 425, 1784. Museo del Louvre, París.

A lo largo de la historia del arte, podemos encontrar una similar oposición entre la línea que contiene y la que disuelve el contorno; también en el arte contemporáneo, como lo vemos en estos ejemplos:

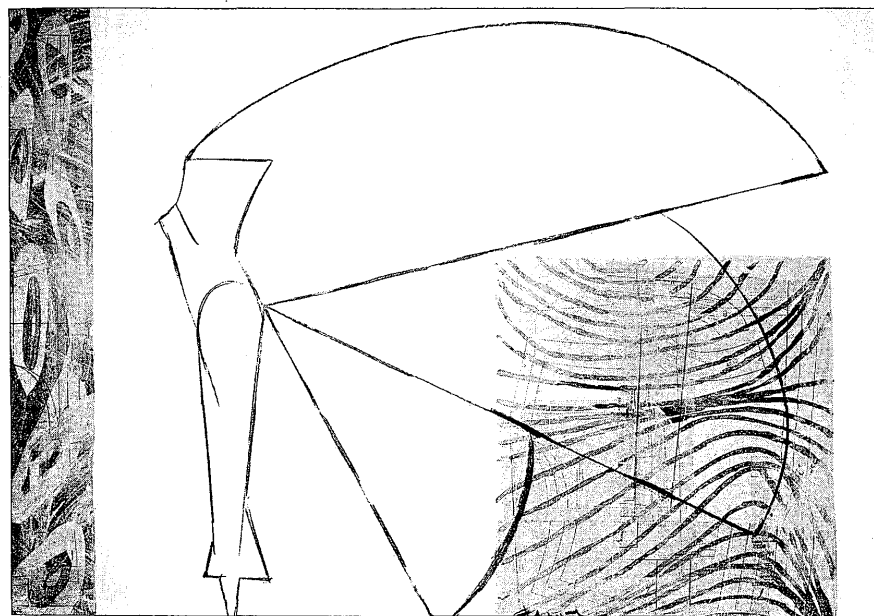
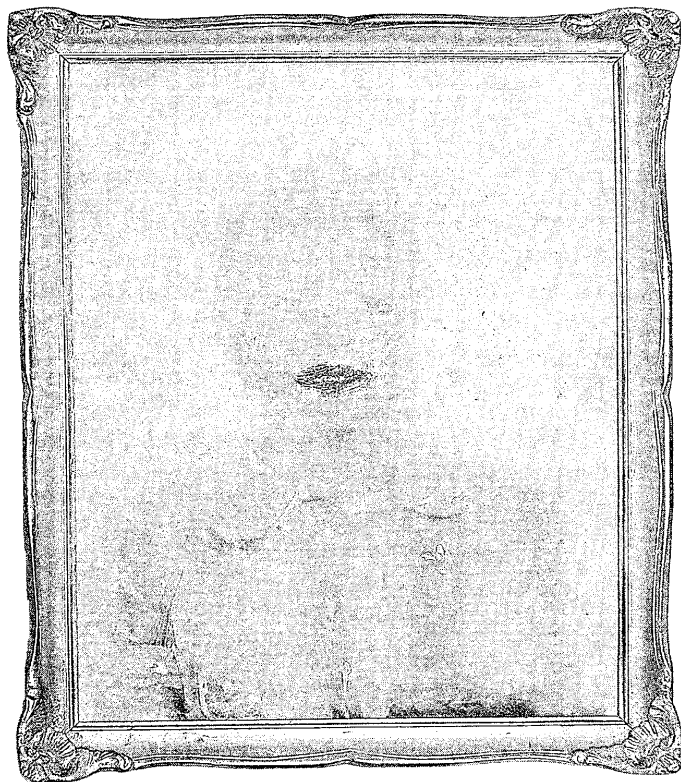
Claramente diferentes en la utilización de la línea resultan las obras de Lecuona y Médici. En el primer caso, la línea contundente, esquemática, recorta el cuerpo de la Victoria alada que se sitúa así, imperturbable, "victoriosa" en un espacio donde también conviven fragmentos de formas en movimiento.[31] En el segundo caso, la línea ya no contiene o define, pero podemos imaginar que en otro momento sí lo hizo. Todo habla de un tiempo que hace del *rostro* un *resto* que también puede convertirse en *rastro* de una identidad siempre cambiante, nunca igual a sí misma. *Restos, rastros, rostros* contrapone a la disolución del contorno del rostro la marcación de los labios con lápiz labial rojo, signo de la eterna seducción femenina. En este caso, el color no es mero atractivo o adorno, como podría considerar Kant, sino parte esencial del *ergon* (obra).

Retomando los planteos kantianos, debemos agregar que no sólo el color contribuye al atractivo del objeto bello. También lo hacen los *ornamentos* (*parerga*) o aditamentos que no pertenecen intrínsecamente a la representación

21. Dominique Ingres. *La bañista de Valpinçon*, óleo sobre lienzo, 146 x 97, 1808. Museo del Louvre, París.

del objeto. Pero lo importante en esos ornamentos (marcos de los cuadros, vestimentas de las estatuas, columnas en torno a los edificios suntuosos) seguirá siendo su forma.

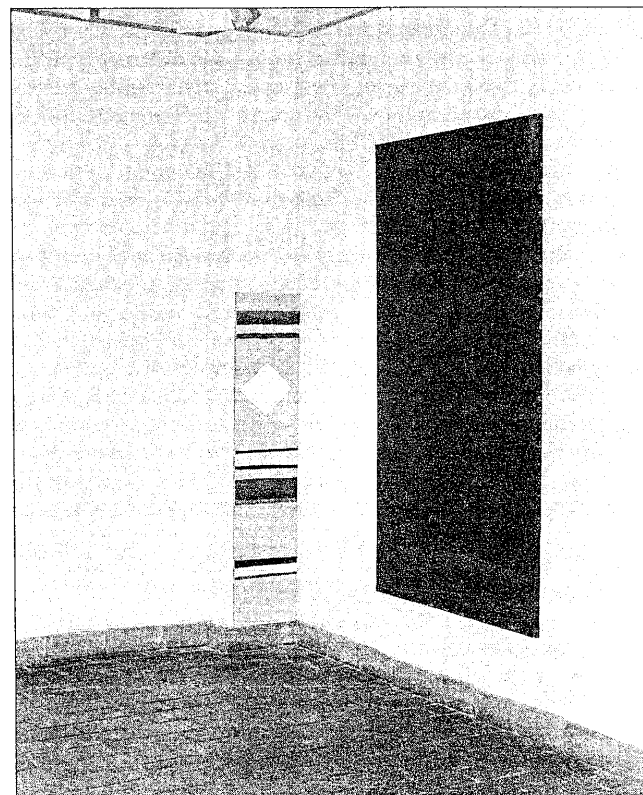
> Si el ornamento no consiste propiamente en la bella forma, si como el marco dorado, ha sido añadido no más que para recomendar, en virtud de su atractivo, el cuadro a la aprobación, se considera entonces *adorno*, y daña a la belleza genuina (CFJE, p. 142).

Jacques Derrida (1930), en su estudio sobre el *parergon* (lo ubicado en el borde o fuera de la obra), cuestionará el estatuto secundario que Kant le asigna:

> Un parergon no cae al lado, toca y coopera, desde el afuera, al adentro de la operación. Ni simplemente fuera ni simplemente dentro. Como un accesorio que estamos obligados a recibir a bordo, en el borde.[32]

22. Juan Lecuona. *Una Victoria de blanco*, técnica mixta sobre tela (papel, carboncillo y pintura acrílica), 105 x 133, 2004.

23. Eduardo Médici. *Restos, rastros, rostros*, fotografía intervenida, 45 x 34, 1999. Foto: Andrés Fayó.

Considera Derrida que los filósofos han estado siempre contra el *parergon*. No sólo Kant sino, mucho antes de él, Aristóteles cuando, al buscar los principios, señalaba la necesidad de evitar que los *parerga* se impusieran a lo esencial.[33] Entre los elementos "parergonales" estudiados por Derrida se cuentan la firma, el título de la obra, el texto que la sostiene y que, por lo general, permanece oculto. Lo que le importa al filósofo francés es ver cómo esos elementos pasan a ocupar un lugar central. Al caso que él analiza del italiano Valerio Adami, nosotros podríamos agregar el del argentino Leonardo Kestelman.

Si bien cada uno de los bastidores que componen la obra tiene una medida definida no ocurre lo mismo con la obra completa, ya que a ésta se incorpora un fragmento de pared tradicionalmente considerado "fuera de obra" o, podríamos decir, *ex-ergonal*. La pared como elemento constitutivo de la obra habla de

un programa deconstructivo, que centraliza la condición artística de la obra (reflejada en la *huella* de la pintura) separada de lo extra-artístico (la pared). Kestelman pregunta ¿dónde termina físicamente la obra? Su respuesta es que no en el bastidor, como frecuentemente se acepta, sino en la superficie variable del muro que, en este caso, también es parte de la obra. Lo mismo sucede en otros trabajos del artista en los que el marco extiende el límite (artístico) de la obra. Contradiciendo a Kant, el marco no resulta entonces un simple ornamento, *fuera de la obra*. Idéntica revalorización del marco puede ser apreciada en obras de los puntillistas, como Georges Seurat, o de los futuristas, como Umberto Boccioni o Giacomo Balla.

24. Leonardo Kestelman. *S/t.*, acrílico sobre tela, 205 x 119; acrílico sobre madera, 163 x 30, 1990.

CUARTO MOMENTO: EL SENTIDO COMÚN

En el segundo momento de la CFJE, Kant había descubierto un fundamento *a priori* para el juicio de gusto: "el estado del ánimo en el libre juego de la imaginación y del entendimiento". Presentes ambas facultades en todos los individuos, permite hablar de un "sentido común" (*sensus communis*) y, consecuentemente, de la posibilidad de una universal comunicabilidad del juicio. Walter Biemel observa la cercanía entre el sentido común y el gusto, al punto que Kant llama una vez a éste "sentido común".[34]

Salvo que se mantenga una postura escéptica, rechazada por Kant, nada impide suponer la idea de un sentido común. Al estar las mentes humanas construidas de modo idéntico puede esperarse que algo que actuó estéticamente en un sujeto también lo haga en otro.

Señala Hannah Arendt que es al analizar el juicio de gusto cuando Kant descubre el presupuesto trascendental de la comunicabilidad. Ese juicio muestra, de manera paradigmática, el absurdo de un juicio en soledad. "Cuando juzgamos —dice Arendt— lo hacemos siempre como miembros de una comunidad",[35] y es en el campo de lo estético donde mejor se capta esa sociabilidad esencial.

El "sentido común" no es una facultad más sino el *efecto* del libre juego de nuestras facultades cognoscitivas (CFJE, p. 129). La posibilidad de "cultivar" este sentido no es clara. Emilio Garroni problematiza en su *Estética* si el sentido común es innato, originario, o si es "una facultad a adquirir",[36] que deba ser desarrollada, mejorada, completada.

De las dos facultades —imaginación y entendimiento— que intervienen en el juicio de gusto, es la primera la que juega un papel preponderante.[37] En los primeros párrafos de la "Analítica de lo bello" dice Kant que para discernir si algo es bello interviene la imaginación *quizás unida al entendimiento.* Considera Arendt que si en la *Crítica de la razón pura* la imaginación estuvo al servicio del entendimiento, en la *CFJ* el intelecto está "al servicio de la imaginación".

Es la imaginación la que más merece el calificativo de libre pues el entendimiento está siempre regulado por conceptos. Este protagonismo no es novedoso en el pensamiento del siglo XVIII. Baste recordar la obra de Joseph Addison *Los placeres de la imaginación* (1724).[38] Con posterioridad a Kant, Hegel también reconocerá la importancia de la imaginación en el arte al sostener que éste tiene como campo de acción sentimientos e intuiciones, que se encuentran bajo la dependencia de la imaginación.[39]

En "Observación general sobre la Primera Sección de la Analítica" (al final de la "Analítica de lo bello"), Kant llama a la imaginación en libertad, "no reproductiva" (no sometida a las leyes de la asociación) sino "productiva" y activa por sí misma. De la imaginación productiva estética dice Kant que "es muy poderosa en la creación, por así decirlo, de otra naturaleza a partir del material que la naturaleza real le da" (CFJE, p. 222).

Gracias a la imaginación, superamos la experiencia demasiado cotidiana y hasta podemos transformarla. Acerca de la capacidad de la imaginación productiva de crear "otra naturaleza a partir del material que la naturaleza real le da", Arendt escribe:

> [...] la imaginación productiva (genio) no es nunca enteramente productiva. Produce, por ejemplo, el centauro de lo dado: el caballo y el hombre.[40]

ARTE Y GENIO

La imaginación productiva es la que el genio pone en juego al crear obras de arte. Precisamente, "arte" es, para Kant, "arte del genio". La relación es tratada en la "Deducción de los juicios estéticos puros", ubicada luego de la "Analítica de lo sublime".

De las facultades que constituyen el genio, la más importante es la imaginación productiva estética. Por tener el genio una subjetividad descentrada y libre de las presiones de la acción y del conocimiento, la imaginación se libera del deseo y del concepto. La libertad de la imaginación es, para Kant, la puerta abierta a lo suprasensible y a la moralidad.

El genio, gracias a su imaginación creadora, produce la "idea estética", que da mucho que pensar. Si bien el juicio estético no es conocimiento, esto no supone que no tenga influencia en el pensamiento (recordemos que "conocimiento", en el léxico kantiano, es sinónimo de conocimiento científico). Dice Kant:

> Bajo idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún *concepto*, a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni hacer comprensible (CFJE, p. 222).

Las obras de arte son "abiertas" (Eco); aceptan un número ilimitado de interpretaciones ya que ningún concepto le es totalmente adecuado. Las obras "resuenan" en nosotros. En las creaciones del genio, dice Gadamer, "se pulsan los conceptos", según la expresión de Kant. Y agrega que ésta es:

> [...] una bella expresión que procede del lenguaje musical del siglo XVIII y que alude especialmente a ese peculiar quedarse suspendido el sonido del clavicordio, cuyo particular efecto consiste en que la nota sigue resonando mucho después de que se haya soltado la cuerda.[41]

Opuesto al espíritu imitativo, el genio, ese "talento (don natural) que le da la regla al arte" (CFJE, p. 178), crea según reglas no concebidas todavía. De allí que sus obras no puedan explicarse por las del pasado. Contienen en sí mismas su propio criterio de valor. Podríamos decir que lo propio del genio es crear nuevos paradigmas. A esta cuestión refiere Hans G. Gadamer en *Verdad y método*.[42] Rüdiger Bubner,[43] discípulo de Gadamer, ve en la subjetivización de la creación un signo positivo para el arte contemporáneo y considera que es ella la que confiere actualidad a la estética kantiana, habida cuenta de las rupturas del arte de vanguardia.

La actividad del genio responde, según Kant, a un don innato similar al que Aristóteles halló en el poeta.[44] Afirma Kant:

> Dado que el talento, como facultad productiva innata del artista, pertenece él mismo a la naturaleza, podría uno entonces expresarse también así: el genio es la innata disposición del ánimo (*ingenium*), *a través de la cual* la naturaleza le da la regla al arte (CFJE, p. 216).

Valeriano Bozal conecta esa interpretación kantiana a la teoría romántica del genio:

> [...] al aclarar la noción de genio, el filósofo ha dado un paso importante: ha establecido una relación entre facultad espiritual y naturaleza, como si ésta poseyera "facultades espirituales" (los genios). Y al indicar desde un principio que el genio es parte de la naturaleza, es naturaleza, ha puesto las bases para la teoría romántica del genio.[45]

La identificación "romántica" genio-naturaleza resaltará la originalidad, la libertad, el espíritu no reproductivo o imitativo. El genio, ese "favorito de la naturaleza" (Kant), nos permitirá tener "la experiencia de la naturaleza en sí misma y no sólo de sus fenómenos singulares".

Recuerda Michel de Certau la diferencia entre los prestidigitadores (*Taschenspieler*) y los equilibristas (*Seiltänzer*). Aquéllos actúan por conocimiento (de los trucos); éstos por "arte":

> Caminar sobre la cuerda floja es mantener en todo momento un *equilibrio* al recrearlo a cada paso gracias a nuevas intervenciones; es conservar una relación que jamás es adquirida y que una incesante invención renueva al dar la impresión de "conservarla". El arte de hacer queda así admirablemente definido, más aún cuando en efecto el practicante mismo forma parte del equilibrio que modifica sin comprometerlo.[46]

La metáfora de la diferencia entre el prestidigitador y el equilibrista sirve para acentuar el hecho de que el artista actúa por dones innatos y su hacer no depende de la aplicación de reglas y modelos. Concluye De Certau que para Freud, como para Kant, "se trata aquí de una facultad autónoma que se afina pero no se aprende".[47]

Al hablar "del arte en general", Kant señala que "debería denominarse arte sólo a la producción por libertad", no a las artesanías o "artes remunerativas". Tampoco debería incluirse a lo "agradable" por no ser esto "materia duradera para ulteriores meditaciones" (CFJE, p. 214). Son "artes agradables", para Kant, las que sirven para deleitar a los comensales en torno de una mesa, el relato entretenido, la locuacidad, los juegos-pasatiempos y la música de acompañamiento que se mantiene como un "rumor agradable", templando el ánimo, sin que nadie preste la menor atención.

¿Cuáles son los principales aportes de la estética kantiana en lo que hace al juicio de gusto? David Sobrevilla nos brinda un excelente resumen:

> ¿Qué es lo que nosotros rescataríamos de la visión kantiana de los fenómenos "estéticos"? Entre otras cosas, cuando menos las siguientes: que estos fenómenos no se confunden con los morales ni tampoco con los meramente agradables, por ser desinteresados, no determinados por conceptos ni por la "materia" de las sensaciones y por poseer un alto grado de validez intersubjetiva. Que en su "experiencia" intervienen la imaginación y el entendimiento y se produce el placer. En cuanto a la obra de arte, Kant ha descubierto para la posteridad —o redescubierto— que aquélla no debe dejar traslucir las intenciones con las que ha sido producida (o sea que no debe ser de tesis); que obedece en su proceso de producción a reglas, pero que éstas no alcanzan a "explicar" la obra lograda; que antropológicamente es el resultado sobre todo de la actividad de la imaginación creadora; que da mucho que pensar (o sea que admite un número casi ilimitado de interpretaciones); que las grandes obras de arte son absolutamente originales, o sea que llevan en sí su propio criterio de valor, no se explican por las obras del pasado y deberían influir no suscitando la imitación, sino despertando en otros el sentimiento de sus propias posibilidades productivas.[48]

3. Analítica de lo sublime

Desde el tratado de la Antigüedad tardía *Sobre lo sublime*, del Pseudo-Longino (s. III), ese concepto pasa a ser parte constitutiva de la Estética. En 1674 la obra fue traducida al francés por Boileau y, en 1725, al inglés, siendo su impacto difícil de exagerar. Que la idea de lo sublime ocupó profundamente el pensamiento del siglo XVIII, está testimoniada por trabajos de autores como Shaftesbury, Home y, particularmente, Burke. Antes de la *CFJ*, Kant considera ese tema en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764).

A diferencia del Pseudo-Longino, que se interesa por lo sublime como cuestión retórica, como "estilo", Burke hará de él una categoría estética general. Kant reconocerá expresamente su aporte, al punto de considerarlo "el autor más distinguido". Sin embargo, señala que su exposición es "fisiológica", "meramente empírica".

En sus *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1757), Burke distingue entre el placer, propio de lo bello, y la mezcla de displacer y agrado, propia de lo sublime. Mientras lo sublime produce tensión, el placer tranquilo de lo bello nos distiende. Todo lo que de algún modo es terrible y atenta contra la supervivencia es considerado, por el filósofo empirista, un principio de sublimidad.

Kant retoma muchos conceptos de Burke, si bien su teoría es más compleja. Sostuvo Antonio López Molina:

> Podemos decir que la "Analítica de lo sublime" es la réplica trascendental al planteamiento meramente fisiológico o psicológico llevado a cabo por E. Bur-

ke, al igual que la *Crítica de la razón pura* era una réplica similar al *Ensayo* de Locke.[49]

A diferencia de los empiristas, Kant no refiere sólo a los fenómenos naturales, sino también a la posibilidad de establecer magnitudes infinitas, más allá de nuestras intuiciones sensibles.

Al redactar la "Analítica de lo sublime" (incluida en la primera parte de la CFJE), Kant cuenta no sólo con los estudios de Burke, sino también con el modelo construido para su "Analítica de lo bello". Lo bello y lo sublime tienen en común el no depender de una sensación (como lo agradable), ni de un concepto (como lo bueno). Aunque son particulares, se presentan con pretensión de universalidad. Son ambos reflexionantes, ya que el predicado no recae sobre el objeto sino sobre un sentimiento del sujeto. Lo sublime del cielo estrellado no es el cielo en sí, sino el modo en que un sujeto lo percibe. También él podría ignorar completamente tal sublimidad.

Una diferencia fundamental entre lo bello y lo sublime está dada por la presencia o ausencia de forma. Lo bello atañe a la forma del objeto, que consiste en la limitación, mientras que lo sublime, por el contrario, "se hallará en un objeto desprovisto de forma" (*CFJ*, p. 159), por lo que ninguna representación sensible podrá serle adecuada. Mientras lo bello es finito, acabado y mensurable, lo sublime supera toda medida.

Una gran altura es sublime, igual que una gran profundidad. La desmesura de la naturaleza supera las categorías del entendimiento y resulta violenta para la imaginación; excede todas sus posibilidades. Al respecto, dice Gilles Deleuze:

> Todo ocurre ahora como si la imaginación estuviese confrontada con su propio límite, forzada a alcanzar un máximo, sufriendo una violencia que le lleva a la extremidad de su poder.[50]

En la experiencia de lo bello, la facultad de juzgar reflexionante estética pone en juego la imaginación y el entendimiento; en la experiencia de lo sublime, la imaginación cambia de *partenaire*: su acompañante es la razón. Por otra parte, la experiencia de lo bello supone armonía de las facultades intervinientes, lo que provoca un sentimiento de placer. Schiller observará que mientras lo bello es juego, lo sublime es *Ernst*, seriedad.

La tranquila contemplación de la belleza se diferencia de la experiencia de lo sublime y pone a las facultades en conflicto, lo que provoca excitación e inquietud, una mezcla de placer y de displacer. Kant hace referencia al "placer negativo" (CFJE, p. 159), correspondiente a la atracción y al rechazo, a la admiración y al respeto provocado por un objeto. Jean François Lyotard habla, respectivamente, de una disposición "eufónica" y "cacofónica".[51] Pero, aproximándonos al *delight* burkeano, será preciso descubrir en la cacofonía una eufonía sublime secreta, de rango superior.

Si bien en la estética kantiana se distinguen dos clases de sublime, esto no significa, como observa Lyotard, "que hay dos clases de sublime, uno matemático y otro dinámico" sino que lo sublime (de la naturaleza) es, en un caso, *examinado* "matemáticamente" y, en el otro, "dinámicamente".[52] Entre otras paradojas y tensiones del análisis kantiano de lo sublime, José Luis Molinuevo extrae la siguiente: "se distingue entre lo sublime matemático y dinámico, pero al final se mezclan y confunden los análisis".[53]

El "drama" sublime consiste en sentir la naturaleza como magnitud (sublime matemático) o como poder o fuerza (sublime dinámico) que opone un freno a nuestras acciones. Un ejemplo de la primera situación es el cielo estrellado. Se trata de la naturaleza como *magnitudo* (magnitud) y no como *quantitas* (algo que es grande comparativamente), no un fragmento sometido a leyes, cognoscible y dominable, sino la totalidad absoluta, infinita, incomparable, que "excede toda medida de los sentidos".

Se refiere Kant al científico que estima magnitudes por conceptos numéricos. Esa estimación lógica será matemática; pero aquella que se ejercita "en la mera intuición (según la medición a ojo) es estética" (CFJE, p. 164). Esta estimación estética, determinada subjetiva y no objetivamente, se da en el momento en que el científico siente su incapacidad de obtener la medida de lo infinito.

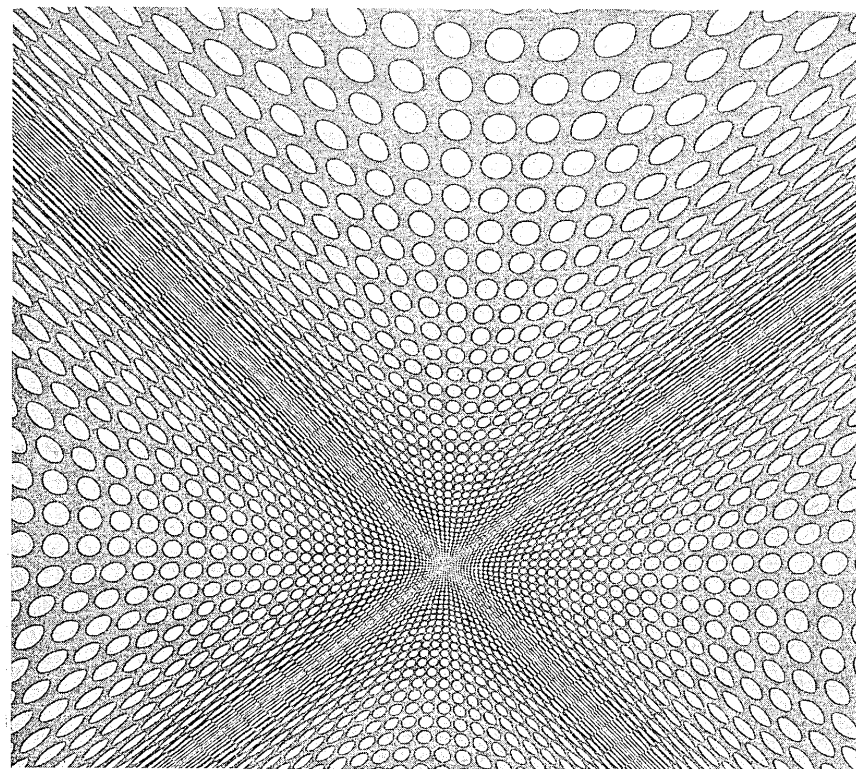
La estimación estética "suscita esa emoción que ninguna estimación matemática de las magnitudes por medio de números puede efectuar" (CFJE, p. 164). Nada mejor que el arte para emocionarnos con la idea de magnitu-

25. Kaspar Friedrich. *Monje en la orilla del mar*, óleo sobre lienzo, 110 x 171, ca. 1808-1810. Galería Nacional, Berlín.

des incomparables. Basten el ejemplo de los paisajes del pintor romántico Kaspar Friedrich (1744-1840). Con un sutil pasaje de tonos él capta la atmósfera evanescente abierta al infinito para dar expresión a una elevada melancolía.

Otro ejemplo es el del argentino Carlos Silva (1930-1987). Algunas de sus pinturas son elocuentes intuiciones de lo grande más allá de toda comparación, del espacio infinito y sus puntos de fuga. Su propuesta *—post-geométrica—* se vale de la geometría para finalmente superarla. Así, la organización y contención del espacio según un orden serial, quedan desbordadas en el efecto de inmensidad de la obra.

Todo indica, en lo sublime matemático, la dificultad de representación. Como ocurre con las ideas de la razón, ninguna imagen será completamente adecuada. Es éste el desafío que Borges asume cuando intenta decirnos, en su desesperación de escritor, qué es el *Aleph*:

> Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor... ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?... Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.
>
> En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol... vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.[54]

26. Carlos Silva. *Agoo*, óleo sobre aglomerado, 180 x 180, 1965.
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Lo sublime dinámico, la fuerza poderosa de la naturaleza, hace que el hombre resulte, comparativamente, de una pequeñez insignificante. Así lo vemos en algunos paisajes de Friedrich. Impotente y degradado ante potencias que lo exceden, el hombre las observa con respeto, admiración y también temor, porque esas fuerzas podrían aniquilarlo. Los ejemplos que da Kant son los siguientes: rocas que cuelgan amenazantes, nubes de tormenta que se acumulan en el cielo con rayos y estruendos, volcanes y huracanes, el océano enfurecido, la alta catarata de un río.

Para experimentar lo sublime dinámico es preciso estar en lugar seguro; de lo contrario, el temor nos haría huir o impediría la contemplación, es decir la *concentración* en la apariencia de las cosas.

Hasta aquí la posición de Kant es similar a la de Burke. Sin embargo, como observa Valeriano Bozal, la similud termina aquí pues el terror burkeano, al ser fuente de peligro, nos saca de la somnolencia y toma todo nuestro ánimo,

mientras que el terror kantiano, siendo asimismo fuente de peligro, "no conduce a la agitación de nuestras facultades", sino al auxilio inmediato de la razón, que nos "proporciona" la idea de lo sublime, con la cual llegamos a "dominar" al objeto.[55] En otras palabras, si la naturaleza es juzgada como sublime, no lo es simplemente porque despierta temor sino porque permite que nos midamos con ella, porque invoca nuestra fuerza moral para "mirar aquello de lo cual nos curamos (bienes, salud y vida) como pequeño" (CFJE, p. 174).

Son muchos los autores que se han referido a lo sublime desde distintas ópticas. En el campo de la literatura, Charles Baudelaire encontrará en lo "cómico absoluto" de Ernst T. Hoffmann la posibilidad de experimentar la alegría de la superioridad del hombre frente a la naturaleza.[56] Por su parte, Lyotard observa que, porque en lo sublime la razón habla del poder del ser humano, pasamos del displacer al placer. Mientras lo bello place inmediatamente y conlleva un sentimiento de promoción vital, el placer en lo sublime sólo es posible mediatizado por el displacer (frente al exceso natural).

El siguiente gráfico muestra las principales diferencias entre lo bello y lo sublime en cuanto a la forma, al sentimiento de placer, a las facultades intervinientes y al contenido.

	Bello	Sublime
Concierne a	la forma lo finito	lo informe lo infinito
Sentimiento de	placer	placer displacer
Encuentra su contenido en	la naturaleza	la naturaleza la moralidad
Facultades	entendimiento imaginación	razón imaginación

José Luis Villacañas sostendrá que, en la experiencia de lo sublime, la vida que parecía inhibida ante el poder de la naturaleza pasa a ser "una experiencia de afirmación, más no de la seguridad física, como en Burke, sino de la seguridad moral y sus consecuencias políticas".[57] Nuestra imperfección, entonces, ya no duele pues es la ocasión de sentir nuestro propio poder, nuestra libertad, la autoconciencia de nuestro ser moral. Si, en lo sublime, ética y estética se unen, es precisamente porque al resistir a la fuerza (física) de la naturaleza sentimos nuestra fuerza (espiritual). Esto explica que Kant llame a lo sublime "sentimiento del Espíritu" (*Geistesgefühl*). Hombre de la Ilustración, proclama a través de lo sublime el triunfo de la razón y de la libertad.

No todos los seres humanos tendrán la misma capacidad de sentir lo sublime. De acuerdo a su posición ilustrada, Kant dirá que "...al hombre rústico le aparecerá como meramente aterrorizador aquello que, preparados por la cultura, llamamos sublime..." (CFJE, p. 178). Observemos que la necesidad de poseer un espíritu cultivado para apreciar lo bello no aparece en Kant tan claro como cuando considera lo sublime. La interpretación de Hegel, no obstante, es tajante: "Para apreciar lo bello hay que poseer un espíritu cultivado".

Finalmente, podemos preguntar si es posible hablar de sublime en el arte. Kant responde que "lo sublime del arte está, por cierto, limitado siempre a las condiciones de la concordancia con la naturaleza" (CFJE, p. 159). Entre otros de sus ejemplos figuran las pirámides de Egipto y el volumen interior de la basílica de San Pedro, en Roma. Es evidente que estas obras son medibles. ¿Por qué entonces considerarlas sublimes? Porque vistas a cierta distancia, ni muy cerca ni muy lejos, pueden exceder la medida de los ojos, *como* las magnitudes de la naturaleza bruta (*der rohen Natur*).

En síntesis, existen distintas formas de apreciar estéticamente la naturaleza. En una de ellas, la imaginación y el entendimiento se acomodan y armonizan, lo que produce el placer de lo bello. En la otra, la imaginación no puede dar cuenta de la naturaleza grandiosa y magnificente, por lo que requiere del auxilio de la razón, lo que conduce al placer de lo sublime en la representación de la superioridad racional del sujeto. No obstante esta superioridad, como en el caso de lo bello, nada llegamos a conocer del objeto mismo.

4. Prolongaciones de la estética kantiana

Los problemas planteados por Kant en el campo de la estética trascendieron en el pensamiento posterior. Su revalorización de la imaginación y la idea de genialidad confluyeron en la visión romántica del siglo XIX. La concepción formalista kantiana de la belleza se hizo sentir, asimismo, en pensadores como Friedrich Schiller (1759-1805), quien sostuvo que es bella la forma "que no exige ninguna explicación", aquella "que se explica sin concepto".[58] En cuanto a la idea de lo sublime, que Kant aplica casi exclusivamente a la naturaleza, también tuvo resonancia en la cualificación ulterior del arte. Schiller y los hermanos Schlegel se valieron de ella en sus interpretaciones de la tragedia.

A poco más de un cuarto de siglo de la aparición de la *CFJ*, el influjo de Kant se hizo sentir en teorías relativas a la contemplación estética, como la que Arthur Schopenhauer (1788-1860) expuso en *El mundo como voluntad y representación* (libro III, caps. 34, 37, 38). Se trata de una teoría bastante simple, comparada con la complejidad de la teoría kantiana.

Al tratar la movilidad libre del espíritu, no regida por conceptos generales, Hermann Helmholtz (1821-1894) —fisiólogo y psicólogo, considerado un neokantiano— introduce el concepto de sensibilidad o "tacto" artístico.[59] Lo que él llama "tacto" no es una mera dotación natural. Incluye la formación tanto estética como histórica. En su interpretación de estas ideas, Hans G. Gadamer dice que, aunque el "tacto" suponga formación, "se conduce con la inmediatez de los sentidos", permitiendo separar (y valorar con seguridad) lo bello de lo

feo, la buena de la mala calidad.[60] Asimismo el "tacto", relacionado con una manera de comportamiento mesurado, consiste en "mantenerse abierto hacia lo otro", en "elevarse por encima de sí mismo".[61] Concluye entonces Gadamer que "en la conciencia estética encontramos los rasgos que caracterizan a la conciencia culta".[62] Es éste el contexto en el que él describe el significado del concepto de gusto.

En el siglo XX no son pocos los autores que desarrollan un modo crítico de pensar a partir de la frecuentación de las tesis de fondo kantianas. Así, Theodor W. Adorno en su *Teoría estética*, partiendo de los conceptos kantianos de belleza natural y lo sublime, los reelabora otorgándoles un nuevo significado: la belleza natural remitiría a un estado de naturaleza libre de dominación, y lo sublime consistiría en la naturaleza incorporada a la obra de arte. Esta resignificación, tal como señala Inés Buchar, implica el reconocimiento del carácter histórico del arte y tiene por finalidad el análisis crítico del arte del siglo XX.[63] Por su parte, Emilio Garroni reconoce que el lugar de Kant en sus investigaciones "no puede ser sino central",[64] ubicación que se refleja en sus ideas sobre el sentido y el no sentido y sobre el "sentido común" como facultad a adquirir. Asimismo, Gérard Genette considera "hiperkantiana" su teoría subjetivista de la "relación estética".[65] Reconoce expresamente que lo que él denomina "atención aspectual orientada a la apreciación" fue definido, o al menos calificado por Kant, dentro del juicio de gusto o juicio estético.

La idea kantiana del desinterés propio de la apreciación estética reaparece en Edward Bullough, quien introduce el concepto de "distancia psíquica". Distingue entre la distancia insuficiente (*underdistancing*), la excesiva (*overdistancing*) y la correcta, que es aquella que permite, en el caso de la obra artística, captarla como ficción.[66]

Muchas otras ideas kantianas son aceptadas o reinterpretadas en la estética contemporánea. George Santayana sostiene que en la valoración estética los órganos de los sentidos son "transparentes", es decir, que las percepciones no llaman la atención sobre ninguna parte de nuestro cuerpo sino sobre el objeto que se nos enfrenta.[67] Por su parte, al describir su idea de "insularidad imaginaria", Luis Juan Guerrero afirma, como ya vimos, que contemplar una obra de arte es dejarla "exhibirse por sí misma en todo su esplendor",[68] desligada de todas las vinculaciones que pudieron darle origen.

El carácter contemplativo de la experiencia estética adopta, en el siglo XX, diferentes nombres. Eliseo Vivas introduce, como ya vimos, el de "atención intransitiva". El adjetivo "intransitivo" —que él justifica por la oposición entre la experiencia estética y las experiencias religiosa, científica o moral— indica que nuestra atención está detenida en el objeto, sin que vaya hacia ninguna otra cosa.[69] Polemizando con lo señalado por Vivas, George Dickie considerará que el carácter "intransitivo" de la contemplación estética es insignificante. En "El mito de la actitud estética"[70] dice que un crítico que va a un concierto para hacer una reseña (por lo tanto, de un modo transitivo e interesado) no por eso deja de escucharlo de manera estética. En su opinión, la apreciación estética puede estar ligada a diversas funciones como, por ejemplo, la de criticar y comunicar.

En la polémica en torno del carácter desinteresado del juicio estético se suman, entre otros argumentos, el de la pertinencia del deseo de posesión. Santayana,[71] entre otros, no considera que el deseo de poseer una obra sea necesariamente un obstáculo para la apreciación.

La experiencia contemplativa del arte ha perdido vigencia frente a los sustanciales cambios producidos en el siglo XX, como los de las obras "no auráticas" (Benjamin), entre las que se cuentan los *ready-mades* de Duchamp y los variados ejemplos de arte conceptual. El placer contemplativo, cuasi-religioso, dará paso entonces a un placer reflexivo, teórico.

Si bien la actitud contemplativa del sujeto defendida por Kant ha perdido actualidad, se mantiene hoy vigente otra de sus ideas fundamentales, relativa a la centralidad del sujeto en el acto de apreciación.

Digamos para concluir que la tercera *Crítica* es un texto al que siempre se vuelve. En las últimas décadas, los simposios y seminarios que le han sido dedicados, como los auspiciados por el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, hablan de la vigencia de esa obra y del estímulo del pensamiento kantiano sobre temas que siguen abiertos a nuevos desarrollos y debates. Si bien autores como Shaftesbury o Hutcheson abordaron con anterioridad algunos temas de la estética kantiana, como el del desinterés, es indudable que Kant pensó más radicalmente y sistematizó más que cualquier otro esa y otras cuestiones fundamentales.

Si a veces en el análisis o en la discusión sobre el fenómeno de la apreciación, considerado como "juicio de gusto", no aparece explícitamente el nombre de Kant es porque muchas de sus ideas han sido ya definitivamente incorporadas como constituyentes del hecho estético de base. Debería ser ésta prueba más que suficiente de su vigencia.

Fragmentos seleccionados

Kant, Emmanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*

trad. Pablo Oyarzún, Caracas, Monte Ávila, 1991

(Los números de paginación, después del número de párrafo, corresponden a la primera edición del original alemán.)

La *Crítica de la facultad de juzgar* suele pasar por la "Estética" de Kant. Aunque el título más conocido en español es *Crítica del juicio,* sobre la base de la traducción consagrada de Manuel García Morente, de 1914, traducciones como las de Pablo Oyarzún, de 1991, conservan el título original: *Crítica de la facultad de juzgar.* Una reciente traducción, de R. Rodríguez Aramayo y Salvador Mas, introduce la expresión *Crítica del discernimiento* (2003).

Es éste un texto fundamental en la historia de la Estética por el que se justifica definitivamente la autonomía de la disciplina, en relación a campos —como la ética— con el que fue a veces confundida. Asimismo, esta obra de Kant

ha servido de fermento para el desarrollo de las ideas estéticas de los siglos siguientes. El desinterés de la obra, la falta de un concepto que regule su producción, la aprobación universal del jucio estético —diferente de la subjetividad del juicio de lo agradable (como el gusto de una comida, por ejemplo)—, la diferencia entre lo bello y lo sublime, son cuestiones hoy definitivamente incorporadas al pensamiento occidental que provienen, indudablemente, del análisis de kantiano.

Analítica de la facultad de juzgar estética.
Libro Primero. Analítica de lo bello.

El juicio de gusto es estético

> Para discernir si algo es bello o no lo es, no referimos la representación por medio del entendimiento al objeto, con fines de conocimiento, sino por medio de la imaginación (quizás unida al entendimiento) al sujeto y al sentimiento de placer o displacer de éste. El juicio de gusto no es, entonces, un juicio de conocimiento y, por consiguiente, tampoco lógico, sino estético; se entiende por éste aquel cuyo fundamento de determinación no puede ser *de otro modo* sino *subjetivo*. Toda relación de las representaciones, aun de las sensaciones, puede, empero, ser objetiva (y entonces significa ella lo real de una representación empírica); únicamente no lo es la relación con el sentimiento de placer y de displacer, por medio de la cual nada es designado en el objeto, sino en la cual el sujeto se siente a sí mismo tal como es afectado por la representación (p. 121).

La complacencia en lo agradable está unida a interés

> *Agradable es lo que place a los sentidos en la sensación* [...] mi juicio sobre un objeto con que declaro a éste agradable, expresa un interés en éste, porque a través de la sensación despierta el deseo de objetos semejantes; por consiguiente, la complacencia no supone el mero juicio sobre aquél, sino la relación de su existencia con mi estado en la medida en que éste es afectado por un tal objeto. De ahí que no se diga sólo de lo agradable que *place*, sino que *deleita*. No es sólo una mera aprobación la que le dedico, sino que por ese medio es producida una inclinación... (pp. 123-124).

Diferencia entre lo bello y lo agradable

> Con respecto a lo *agradable*, cada cual consiente en que su juicio, que él funda en un sentimiento privado y por el cual dice de un objeto que le place, se restringe también solamente a su persona (...) en vista de lo agradable; vale pues, el principio *cada cual con su gusto* (de los sentidos).

> Con lo bello ocurre de manera completamente distinta. Sería [...] ridículo si alguien que se imaginase de buen gusto creyera justificarse diciendo: este objeto [...] es bello *para mí*. Pues no debe llamarlo *bello* si le place meramente a él. Muchas cosas pueden tener para él atractivo y agrado, de ese nadie se cuida; pero cuando él declara bello a algo, le atribuye a otros precisamente la misma complacencia; no juzga sólo para sí, sino para todos, y habla enseguida de la belleza como si fuese una propiedad de las cosas. Dice, por tanto: la *cosa* es bella [...] (p. 129).

Libro Segundo. Analítica de lo sublime.

Lo sublime matemático

> Llamamos *sublime* a lo que es *absolutamente grande*. Pero ser grande y ser una magnitud son dos conceptos enteramente diferentes (*magnitudo* y *quantitas*). Asimismo, *decir sin más* (*simpliciter*) que algo es grande es completamente distinto a decir que es *grande absolutamente* (*absolute non comparative magnum*). Lo último es aquello *que es grande por sobre toda comparación*... (p. 162).

Lo sublime dinámico

> *Poderío* es una potencia que se sobrepone a grandes obstáculos. El mismo se denomina *prepotencia* cuando también se sobrepone a la resistencia de aquello que ya tiene poderío. La naturaleza, considerada en el juicio estético como poderío que no tiene prepotencia sobre nosotros, es *sublime dinámicamente*.
> Cuando la naturaleza ha de ser juzgada por nosotros como sublime [en sentido] dinámico, tiene que ser representado como inspiradora de temor (si bien, a la inversa, no todo objeto que despierta temor es hallado sublime en nuestro juicio estético) [...].
> Rocas que penden atrevidas y como amenazantes; tempestuosas nubes que se acumulan en el cielo y se aproximan con rayos y estruendos; los volcanes con toda su violencia devastadora; los huracanes con la desolación que dejan tras de sí; el océano sin límites, enfurecido; la alta catarata de un río poderoso y otras cosas parecidas, hacen de nuestra potencia para resistirlos, comparada con su poderío, una pequeñez insignificante. Mas su vista se hace tanto más atrayente cuanto más temible es, con tal que nos hallemos seguros; y de buen grado llamamos sublimes a esos objetos, porque elevan la fortaleza del alma por sobre su término medio habitual y permiten descubrir en nosotros una potencia de resistir de especie completamente distinta, que nos da valor para poder medirnos con la aparente omnipotencia de la naturaleza (pp. 173-174).

Bibliografía

FUENTES

Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (trad. Menene Gras Balaguer), Madrid, Tecnos, 1997 (v. or. 1757).
Kant, Emmanuel. *Crítica de la facultad de juzgar* (trad. Pablo Oyarzún), Caracas, Monte Ávila, 1991 (v. or. 1790).
————. *Observaciones acerca de lo bello y de lo sublime* (trad. Luis Jiménez Moreno), Madrid, Alianza, 1997 (v. or. 1764).

OBRAS DE REFERENCIA

AA.VV. *Estudios sobre la "Crítica del Juicio"*, Madrid, Visor, 1990.
Arendt, Hannah. *Lectures on Kant's Philosophy*, The University of Chicago Press, 1982.
Bozal, Valeriano. "Immanuel Kant", en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas*, Visor, 1996, pp. 179-194; *El gusto*, Madrid, Visor, 1999.
Cassirer, Ernst. *Kant, vida y doctrina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
De Duve, Thierry. *Kant after Duchamp*, Massachusetts, MIT Press, 1998.
Deleuze, Gilles. "Relación de las facultades en la crítica del juicio", en *La filosofía crítica de Kant*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 83-117 (v. or. 1963).
Formaggio, Dino. *La "Muerte del arte" y la Estética*, México, Grijalbo, 1992.
García Morente, Manuel. "Introducción a la Crítica del Juicio", en E. Kant, *Crítica del Juicio*, Madrid, Librería Gral. Victoriano Suárez, 1912.
Garroni, Emilio. "Kant e el compimento estetico della critica", en *Estetica*, Milán, Garzanti, 1992, pp. 102-147.
Guyer, Paul. *Kant and the Experience of Freedom; Essays on Aesthetics and Morality*, Cambridge University Press, 1996.
Jiménez, José. "Más allá de la contemplación estética", en J. Jimémez (ed.), *El nuevo espectador*, Fundación Argentaria-Visor, 1998, pp. 17-29.
Kogan, Jacobo. *La Estética de Kant*, Buenos Aires, Eudeba, 1995.
López Molina, Antonio. *Razón pura y juicio reflexionante en Kant*, Madrid, Universidad Complutense, 1983.
Lyotard, J. F. *Leçons sur l'Analytique du Sublime. Kant*, París, Galilée, 1991.
Martínez Marzoa, Felipe. *Desconocida raíz común*, Madrid, Visor, 1987; *Releer a Kant*, Barcelona, Anthropos, 1992.
Oliveras, Elena. "La apreciación estética", en R. Xirau y D. Sobrevilla (eds.), *Estética. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, vol. 25, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Trotta, 2003, pp. 145-167.
Rodríguez Aramayo, Roberto y Vilar, Gerard (eds.). *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*, Barcelona, Anthropos, 1992.

Sobrevilla, David. "La estética de Kant", en *Repensando la tradición occidental*, Lima, Amaru, 1986, pp. 1-109; *Filosofía, política y estética en la Crítica del Juicio de Kant*, Instituto Goethe de Lima, 1991.
Trías, Eugenio. "El análisis kantiano del sentimiento de lo sublime", en *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001 (v. or. 1982).

ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Es bien sabido que tan imprescindible para la Estética son los escritos de Kant como dificultosa su lectura. Es por esto que recomendamos comenzar con *Principios de Filosofía* de Adolfo P. Carpio, quien expone con gran claridad los términos más importantes de la filosofía kantiana, permitiendo afinar el léxico y hacer así más fácil la lectura posterior de las fuentes. Sugerimos, en particular, las últimas ediciones de la obra de Carpio, ya que en ellas se encuentra ampliado el análisis de la *Crítica del juicio*. También puede resultar provechosa, en una primera etapa de aproximación a la obra del filósofo, la lectura de *Kant. Vida y doctrina*, de Ernst Cassirer.

Una exposición sintética de las principales ideas de la "Analítica de lo bello" podrá encontrarse en "Immanuel Kant", de Valeriano Bozal, en "La estética de Kant", de David Sobrevilla, en "Razón pura y juicio reflexionante en Kant", de Antonio M. López Molina, y en el artículo "La apreciación estética", de mi autoría, incluido en el volumen 25 de la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*.

Pasando a la polémica en torno del pensamiento kantiano se aconseja la lectura de las colaboraciones incluidas en *Estudios sobre la "Crítica del Juicio"* y de *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant* de Roberto Rodríguez Aramayo y Gerard Vilar (eds.).

Notas

1 M. Jimenez. *Qu'est-ce que l'esthétique?*, París, Gallimard, 1997, p. 127. También Hegel vivió los momentos de la Revolución Francesa. Tenía diecinueve años cuando celebrando el hecho, según se cuenta, plantó con Schelling un árbol de la libertad en los alrededores de Tubinga.

2 E. Kant. "Qué es la ilustración", en *Filosofía de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 25.

3 *Ibid.* Kant cita el *"sapere aude"* (atrévete a conocer) de Horacio, en su *Ars poética* (ca. I a.C.).

4 También en la *Crítica de la razón práctica* Kant pondrá al sujeto en el centro de una ética autónoma. La base de la moral es el imperativo categórico que puede ser resumido en estas palabras: "Obra sólo según una máxima tal que puedas querer al mismo tiempo que se torne ley universal".

5 M. H. Abrams. *El espejo y la lámpara, Teoría romántica y tradición clásica*, Buenos Aires, Nova, 1962.

[6] En una carta dirigida a Karl L. Reinhold, del 28 de diciembre de 1787, Kant habla de *La crítica del gusto*. La decisión de cambiar el título también es comentada en otra carta al filósofo austríaco, del 12 de mayo de 1789, a un año de la publicación de la tercera *Crítica*.

[7] Cf. E. Kant. *Crítica de la facultad de juzgar* (trad. Pablo Oyarzún), Caracas, Monte Ávila, 1991; *Crítica del Juicio* (trad. Manuel García Morente), Madrid, Espasa-Calpe, 1945 (v. or. 1914); *Crítica del discernimiento* (trad. Roberto Rodríguez Aramayo y Salvador Mas), Madrid, Antonio Machado, 2003.

[8] Es preciso observar, como oportunamente lo hiciera David Sobrevilla, que la expresión "experiencia estética" aplicada a Kant debe hacerse con precaución, ya que no sólo resulta equívoca sino errónea. "En efecto, se sabe que en sentido estricto la 'experiencia' tiene en Kant una validez universal pues consiste en la aplicación de un concepto del entendimiento a lo dado en la percepción. En cambio, el fenómeno de lo bello sólo posee una universalidad estética conforme a Kant, es decir, una pretensión de universalidad que no siempre se cumple" (D. Sobrevilla. "La estética de Kant", en *Repensando la tradición occidental*, Lima, Amaru Editores, 1986, p. 13).

[9] M. Jimenez. *L'esthétique contemporaine*, París, Klincksieck, 1999 (trad. al español de Graciela de los Reyes: *Nociones fundamentales. Kant-Hegel-Escuela de Frankfurt*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000, p. 7).

[10] P. Guyer. *Kant and the Experience of Freedom; Essays on Aesthetics and Morality*, Cambridge University Press, 1996.

[11] Cf. R. Rodríguez Aramayo y G. Vilar (eds.), "La "Cenicienta" de las tres *Críticas*", en *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 9.

[12] Sobre el conjunto del problema del juicio teleológico, véase la primera versión de la Introducción a la *Crítica de la facultad de juzgar*, especialmente los números I, II, IV y V.

[13] E. Cassirer. *Kant, vida y doctrina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 348-9.

[14] Cf. M. García Morente, *Lecciones preliminares de filosofía*, Buenos Aires, Losada, 1971, p. 284.

[15] G. Genette. *La obra de arte II*, Barcelona, Lumen, 2002, p. 17.

[16] L. J. Guerrero. *Estética operatoria en sus tres direcciones, I. Revelación y acogimiento de la obra de arte*, Buenos Aires, Losada, 1956, p. 54.

[17] H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 66-67.

[18] P. Guyer. *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1979. Citado por David Sobrevilla, *Repensando la tradición occidental*, op. cit., p. 41.

[19] Entre las teorías relativistas se encuentra la de Witelo (ca. 1230-1275), quien consideró las diferencias de gusto según los diferentes momentos históricos, los países y los tipos de *convenientia*, siempre cambiantes.

[20] H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, op. cit., p. 54.

[21] C. Greenberg interpreta que la separación entre placer y juicio no puede ser considerada temporal sino lógica. "Encuentro imposible —dice— separar el 'momento' del juicio del 'momento' del placer. El placer 'está en el juicio y el placer lo da el juicio' " (*Homemade Esthetics*, Oxford University Press, 1999, cap. 1: "Intuition and the Esthetic Experience").

[22] Cf. H. G. Gadamer. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 78.

[23] La valorización de la forma va, en Kant, unida a la del "diseño" (*Zeichnung*). "En la pintura, la escultura, en todas las artes plásticas, en la arquitectura, en la jardinería, en tanto que son bellas artes, el *diseño* es lo esencial; en él, el fundamento de toda disposición para el gusto no lo constituye aquello que deleita en la sensación, sino meramente lo que place por su forma" (CFJE, p. 145).

[24] F. Schiller. *Kallias. Carta sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Anthropos, 1990, pp. 20-1.

[25] H. Focillon. *Vie des formes*, París, P.U.F., 1943, p. 3.

[26] Cf. CFJE, "Observación general sobre la Primera sección de la Analítica", p. 156.

[27] G. W. F. Hegel. *Lecciones sobre la Estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 9.

[28] D. Sobrevilla. *Repensando la tradición occidental*, op. cit., p. 103.

[29] Cf. H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, op. cit., p. 74.

[30] Observa S. Corner que "lo que Kant dice sobre el arte y su relación con la naturaleza está teñido, en cierta medida, de su propio gusto. Sus poetas favoritos fueron Milton, Pope y el poeta didáctico alemán Haller. No siente mucha simpatía por la poesía romántica y aconseja a Herder, poeta y pensador romántico, que modere su estilo según la manera de hacer de Pope y Montaigne. Kant tuvo poca sensibilidad para la música y su gusto en pintura probablemente le hubiese impedido considerar, por ejemplo, a Matisse como pintor (*Kant*, Madrid, Alianza, 1977, p. 176).

[31] Cf. N. Perazzo. "Juan Lecuona. La pintura de los cuerpos ausentes", *Art News*, Bogotá, Colombia, Nº 50, sept./nov. 2003, pp. 76-79.

[32] J. Derrida. *La vérité en peinture*, París, Flammarion, 1978, p. 63 (nuestra trad.).

[33] Aristóteles. *Ética a Nicómaco*, 1098 a 30.

[34] W. Biemel. *Die Bedeutung von Kants Begründung der Aesthetik für die Philosophie der Kunst*, Colonia, Kölner Universitäts Verlag, 1959, pp. 65-66 (Cf. E. Kant. CFJE, pp. 204 y ss.). Podríamos preguntar con Walter Biemel, ¿para qué necesitamos del "sentido común" para apreciar lo bello si contamos con los sentimientos? La respuesta es que lo necesitamos porque el sentimiento no puede juzgar sobre sí mismo.

[35] H. Arendt. *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, p. 72.

[36] E. Garroni. *Estética. Uno sguardo-atraverso*, Milán, Garzanti, 1992, p. 214.

[37] La imaginación —en su capacidad sintetizadora de representaciones— y el entendimiento —en su legitimidad *a priori*— son facultades que intervienen en todo conocimiento. Como lo señaláramos más arriba, para conocer hacen falta "datos" proporcionados por la intuición sensible y conceptos que los ordenen. Ordenarlos será, precisamente, tarea del entendimiento. La imaginación, facultad de la síntesis, es la que permite que lo diverso, captado en la intuición sensible, sea subsumido en la unidad del concepto. Hannah Arendt estima que el rol asignado a la imaginación en el conocimiento "es quizás el más grande descubrimiento hecho por Kant en la *Crítica de la razón pura*" (H. Arendt. "Imagination", en *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, p. 80).

[38] Asimismo, no podemos olvidar que durante el período helenístico, y en forma subrepticia, también se meditó sobre el rol de la imaginación en la producción artística, al compararse al artista con Dios por su poder creativo (así sucede con Dión Crisóstomo).
[39] Cf. G. W. F. Hegel. *Lecciones sobre la Estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 10.
[40] H. Arendt. *Lectures on Kant's Political Phylosophy*, op. cit, p. 79.
[41] H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, op. cit., p. 64.
[42] H. G. Gadamer. *Verdad y método*, op. cit., pp. 75 y ss. (cap. "La subjetivización de la estética por la crítica kantiana").
[43] R. Bubner. "Uber einige Bedingungen gegenwärtiger Aesthetik", en *Neue Hefte für Philosophie*, Gottinga, Nº 5, 1973.
[44] Aristóteles se refiere expresamente al poder de hacer metáforas. Esto no se puede aprender de otro y es índice de dones naturales (*Poética*, 1459 a).
[45] V. Bozal. "Immanuel Kant", en *Historia de las ideas estéticas y de la teorías artísticas contemporáneas I*, Madrid, Visor, 1996, p. 191.
[46] M. de Certau. *La invención de lo cotidiano*, México, Ed. Univ. Iberoamericana, 1996, pp. 83-84 (v. or. 1990).
[47] *Ibid.*
[48] D. Sobrevilla. *Repensando la tradición occidental*, op. cit., p. 103.
[49] A. M. López Molina. *Razón pura y juicio reflexionante en Kant*, Madrid, Universidad Complutense, 1983, p. 172.
[50] G. Deleuze. *La philosophie critique de Kant. Doctrine des facultés*, París, P.U.F., 1963, p. 69.
[51] J. F. Lyotard. *Leçons sur l'Analytique du sublime*, París, Galilée, 1991, pp. 38-9.
[52] *Ibid*, p. 115.
[53] J. L. Molinuevo. "El lado oscuro de lo sublime", en Rodríguez Aramayo y Vilar (eds.), *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*, Anthropos, Barcelona, 1992, p. 157.
[54] J. L. Borges. *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957, pp. 258-262.
[55] V. Bozal. "Immanuel Kant", *op. cit.*, p. 189.
[56] Baudelaire recuerda algunas obras de Hoffmann —como *La princesa Brambilla* (1821)—, donde la realidad familiar se fusiona con elementos espectrales y misteriosos. Baudelaire ve allí lo "cómico absoluto" como respuesta del lector que siente "la alegría de su propia superioridad sobre la naturaleza" (Ch. Baudelaire. *Écrits sur l' art*, París, Librairie Générale Française, 1992, p. 207).
[57] J. L. Villacañas. "Lo sublime y la muerte: de Kant a la ironía romántica", en *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*, op. cit., p. 269.
[58] F. Schiller. *Kallias. Carta sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Anthropos, 1990, pp. 20-21.
[59] M. de Certau reconoce un "arte" en la raíz del pensamiento; hace referencia a la cuestión del tacto en Freud y Kant, extendiendo ese concepto al trabajo científico cuando actúa más allá de reglas o modelos. Destaca la existencia de un "tacto lógico" que hace del juicio un término medio o unidad sintética entre la teoría y la praxis (Cf. *La invención de lo cotidiano*, op. cit., pp. 82-86).
[60] Cf. H. G. Gadamer. *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 1993, p. 46.
[61] *Ibid.*

[62] *Ibid.*, p. 124.
[63] Véase I. Buchar. "Los conceptos kantianos de belleza natural y lo sublime en el contexto de la *Teoría estética* de T. W. Adorno", en G. Fernández-D. Parente (eds.), *El legado de Immanuel Kant. Actualidad y perspectivas*, Mar del Plata, Ediciones Suárez, 2004, pp. 381-386.
[64] E. Garroni. *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti editore, Milán, 1992, p. 7.
[65] G. Genette. "La apreciación estética", en *La obra de arte II. La relación estética*, Barcelona, Lumen, 1997, p. 141.
[66] E. Bullough. "Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle", *British Journal of Philosophy*, V, 1912.
[67] G. Santayana. *El sentido de la belleza*, Madrid, Tecnos, 1999, p. 51.
[68] L. J. Guerrero (1956). *Estética operatoria en sus tres direcciones.* Tomo I: Revelación y acogimiento de la obra de arte, Losada. Buenos Aires. § "Insularidad imaginaria", pp. 54-55.
[69] E. Vivas. "Contextualism Reconsidered", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2-8 diciembre, 1959.
[70] G. Dickie. "The Myth of the Aesthetic Attitude", en *American Philosophical Quarterly*, vol. I, Nº 1, 1964.
[71] Cf. Santayana. *El sentido de la belleza*, op. cit.

CAPÍTULO V

HEGEL Y EL SISTEMA DE LAS ARTES

Además de la importancia que puedan tener como representantes de una época, algunos filósofos resultan cada vez más actuales, es decir, que el horizonte conceptual que abrieron sigue vigente, coincide con nuestro propio horizonte problemático. Compartimos con ellos problemas y preguntas. Es el caso de Nietzsche, un autor clave para la postmodernidad y el pensamiento antimetafísico. También es, en algunos aspectos, el de Hegel.

Si se reconstruye y se medita de nuevo el planteamiento hegeliano, se descubre con asombro cuántas de nuestras propias preguntas dirigidas al arte se hallan preformuladas en él.[1]

Esta observación de Gadamer nos hace pensar, por ejemplo, en la cuestión del símbolo, que anticipa problemas planteados por semiólogos en la segunda mitad del siglo XX, tanto como en la profética idea del "carácter de pasado del arte" o, como suele traducirse, de la "muerte del arte", que anuncia el sentimiento de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX. Arthur Danto reconocerá explícitamente que el pensamiento de Hegel es soporte de su idea del fin del arte.[2]

1. El sistema hegeliano

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) continúa la línea del idealismo, corriente filosófica que considera al ser como "ser dado en la conciencia" o, más exactamente, en su caso, en el Espíritu. Mientras el idealismo de Kant es *subjetivo*, el del Hegel es *objetivo*, puesto que considera que el ser no sólo se da en la conciencia sino que también se realiza en la historia.

LA RELACIÓN KANT-HEGEL

Cuando Hegel comienza a reflexionar sobre el arte no tiene que preocuparse por demostrar la autonomía de la Estética. Se encuentra con un terreno ga-

nado por Kant, aporte que él expresamente reconoce.[3] La diferencia fundamental entre ambos está en que Hegel circunscribe el campo de la Estética a lo bello producido por el hombre, al "arte bello", mientras que para Kant ese campo, propiamente hablando, es el de lo bello en la naturaleza, modelo de lo que acontece en el arte.

El papel principal del arte en el campo de la Estética proviene de ser un producto del Espíritu. En el sistema hegeliano el espíritu es superior a la naturaleza y su superioridad se comunica a sus productos. Otra diferencia no menos importante entre Kant y Hegel es que éste defiende una estética *contenidista* y aquél, como ya hemos visto, una *formalista*.

Al igual que los escritos de Kant, los de Hegel resultan de difícil lectura si se desconocen los términos de su léxico específico. De allí la conveniencia de comenzar con un breve esbozo de su filosofía.

Relaciones dialécticas

Hablar de filosofía hegeliana supone hacer referencia al término *dialéctica* y a la trilogía tesis-antítesis-síntesis. Estos términos, que suelen utilizar los expositores de Hegel (y que nosotros mantendremos), no son los que él emplea. Para designar los tres momentos constitutivos de la *relación dialéctica* elige los siguientes: "afirmación", "negación" y "negación de la negación".

Toda realidad, todo pensamiento es "relacional", de acuerdo a Hegel, pues entra necesariamente en correspondencia con otras realidades o pensamientos (algo parecido a lo que sucede con las palabras de una frase). Algo "es", se *pone* como real en cuanto se *opone* a aquello que no es. A eso que se *pone* lo llamaremos "tesis". La *o-posición* será la "antítesis".

Ahora bien, la cosa no se suprime simplemente al negarse en la antítesis sino que se afirma y se realiza a través de su negación en una unidad superior: la "síntesis". Los opuestos no se excluyen sino que están necesariamente en relación. Es el caso de la "oposición" alumno-profesor, cuya síntesis sería la Universidad.[4] La síntesis conserva el momento de la tesis y el de la antítesis; en ella la negación se niega. A la operación mediante la cual se elimina la independencia de los dos primeros momentos y se los reúne en una unidad superior, Hegel la llama *Aufhebung* (superación).

El objetivo de Hegel es mayúsculo: crear un sistema que incluya toda la realidad, todo el devenir, toda la historia, y no sólo el pasado sino también el presente y el porvenir. Al estudiar la historia de la filosofía, encuentra que ésta no es un caos de doctrinas. Discierne un proceso dialéctico progresivo por el cual el Espíritu alcanza un completo conocimiento de sí, que culmina en su propia filosofía.

Existe una relacionalidad universal orientada a una suma total: lo *Absoluto*, el *Espíritu Absoluto*, la *Idea Absoluta*, la *Verdad* o *Dios*.[5] Al hablar de Dios, Hegel no hace referencia a alguien, soberano, que contempla desde lo alto la marcha del mundo. Como la semilla que se hace árbol, Dios tiene que hacerse a sí mismo y, en un determinado momento de ese proceso, se reconoce a sí mismo.

Así como Platón consideraba que, en el mundo inteligible, la Idea suprema era la del Bien, para Hegel la Idea Absoluta es Dios. Por esta centralidad de Dios en la filosofía hegeliana, algunos autores hablan de "teosofía panteísta".[6]

La Idea Absoluta es la síntesis suprema, un concepto gigantesco concebido como culminación de un proceso dialéctico que comprende tres momentos:

- La Idea *en sí*. Es el momento de la pura posibilidad, el de Dios en potencia.
- La Idea *fuera de sí*. Dios está "en acto", manifestado en la naturaleza, pero sin reconocerse aún.
- La Idea *para sí*. Dios es Espíritu que retorna a sí; toma conciencia de sí; se reconoce. Este momento tiene lugar en el hombre.

El Espíritu se encuentra en el hombre como:

- *Espíritu subjetivo,* manifiesto en lo individual (hábitos, fantasías, memoria).
- *Espíritu objetivo,* manifiesto en lo social (normas, leyes, instituciones).
- *Espíritu Absoluto,* manifiesto en el arte, la religión (siendo la del cristianismo la más desarrollada) y la filosofía. Corresponde al momento del Espíritu autoconsciente, definitivamente reconciliado consigo mismo. El Espíritu es "la Idea en acto que se sabe a sí misma".

En síntesis: Dios, alienado primero en la naturaleza, se revela luego en la historia y se reconoce a través del arte, la religión y la filosofía.

El arte en el sistema hegeliano

El arte se define como manifestación *sensible* de la Idea (*das sinnliche Scheinen der Idee*), la religión como representación mítica en sentido amplio (*Vorstellung*) y como sentimiento (*Gefühl*) y la filosofía, como concepto (*Begriff*). La verdad sólo tiene en el concepto el elemento de su existencia. Dice Hegel en sus *Lecciones sobre la Estética* (*LE*): "lo verdadero es precisamente lo único *conceptual* sin más, pues tiene como su base el *concepto* absoluto y, más precisamente, la idea" (p. 71). La conciencia más perfecta de lo Absoluto se encuentra en su "medio" propio: en el concepto, es decir, en la filosofía. Deleuze y Guattari definirán al filósofo como el "amigo del concepto".[7]

Aunque diferentes entre sí, el arte, la religión y la filosofía tienen un contenido común: lo Absoluto. Evidentemente, como veremos enseguida, no todas las formas de arte están justificadas dentro de la estética teocéntrica de Hegel. Un artista no puede hablar de cualquier cosa. Su estética *contenidista* privilegiará las búsquedas artísticas que conduzcan a una mayor conciencia de lo Absoluto. Conciencia que no es igual a devoción, siendo ésta propia de la religión.

Si la obra de arte presenta la verdad de manera sensible no lo hace como la religión que "añade la devoción de lo interno que se relaciona con el objeto absoluto". La devoción no pertenece al arte como tal.

2. Las *Lecciones sobre la estética*

El pensamiento de Hegel acerca del arte se encuentra desarrollado en sus *Lecciones sobre la estética* (*LE*), publicadas después de su muerte, entre 1835 y 1838. La tarea de recopilación de las *Lecciones* estuvo a cargo de uno de sus discípulos, Heinrich Gustav Hotho, quien sumó a sus propios apuntes los de otros compañeros, agregando notas del mismo Hegel. Por desgracia, los escritos hegelianos impresos en vida del autor tienen muy poco material cotejable con las *Lecciones* y las ideas estéticas contenidas en la *Fenomenología del Espíritu* (1807) son de una etapa anterior.

En la segunda edición de 1842 Hotho conseguirá ordenar las *Lecciones* de modo sistemático, según el desarrollo dialéctico del pensamiento de su maestro. Esa edición, que consta de tres volúmenes, es la que, en traducción al español, seguimos aquí.

Objeto y posibilidad de la Estética

En el comienzo de sus *LE* Hegel define el objeto de la disciplina diciendo que es el vasto *reino de lo bello*, y que, más precisamente, su campo es el *arte*; su objeto es entonces el *arte bello*.

Observemos que lo bello natural es excluido puesto que todo lo que procede del Espíritu es superior a lo que existe en la naturaleza. De esta manera, el arte como representación sensible de lo Absoluto mismo comparte el alto destino de la religión y de la filosofía.

Si bien Hegel mantiene la distinción platónica entre *mundus sensibilis* y *mundus intelligibilis*, o mejor, entre mundo sensible y mundo espiritual, considera la reconciliación de ambos. Lejos estamos del descrédito platónico del arte. Según Hegel, el arte espiritualiza lo sensible y sensibiliza lo espiritual; no es una mera ilusión o copia de lo real. Si bien es apariencia, esa apariencia resulta esencial a la esencia. A la esencia misma, afirma Hegel, le es esencial la apariencia, y siendo manifestación —sensible— de la Idea, es tan "real" como ésta.

Como vimos, Hegel cuestiona el nombre "Estética", en favor de "filosofía del arte", pero reconoce que el uso corriente de aquel término le ha dado ya título de validez, lo que constituye un argumento importante en favor de su aceptación. En lo que respecta a la posibilidad de existencia de la Estética, pasa revista y se enfrenta a posiciones vigentes en su época que cuestionaban la consideración científico-filosófica[8] del arte. Estas posiciones estaban basadas en la gran variedad de productos del arte, que volvía problemática la formulación de un único criterio de lo bello, y en la idea de que el arte, como la vida, no puede ser tratado científicamente porque allí operan sentimientos e intuiciones bajo la influencia de la imaginación. El arte, en esta perspectiva, no era más que un juego ameno o un lujo.

Tres determinaciones para el arte

Presenta Hegel tres determinaciones para el arte, que no dejan de tener vigencia en la actualidad.

La obra de arte:

1. No es un producto natural, sino algo producido por la actividad humana.
2. Está hecha esencialmente *para* el hombre.
3. Tiene un *fin* en sí.

Siendo el arte la manifestación sensible de la Idea, no es algo superfluo. Resulta ser un momento esencial del desenvolvimiento de la Idea. Esta convicción llevará a Hegel a rechazar el facilismo de la imitación.

Imitar la naturaleza es un esfuerzo presuntuoso y superfluo que priva al arte de su libertad. ¿Para qué sirve representar lo que existe ya en el mundo exterior? Recuerda irónicamente los racimos de uvas pintados por Zeuxis que se parecían tanto a los reales que los pájaros se engañaban y venían a picotearlas. Otro caso es el de Praxeas, que pintó unas cortinas que engañaron al mismo pintor. Y existen retratos, agrega Hegel, que "son parecidos [a lo real] hasta la náusea" (*LE*, p. 35). Son todos ejemplos carentes de espiritualidad, simples artificios, demostraciones banales de destreza y habilidad.

Hegel no ve el interés de la imitación de la naturaleza por el arte, pero sí el de la imitación de lo humano por la naturaleza. Observa que el canto del ruiseñor nos alegra naturalmente cuando brota espontáneamente, de modo semejante a como sucede con el sonido del sentimiento humano, de una vitalidad peculiar.

Partiendo de una concepción del hombre como ser pensante dotado de conciencia, Hegel deducirá la universal necesidad del arte. Las cosas naturales son sólo "inmediatas y de una vez", pero el hombre, en cuanto espíritu, se duplica pues "es *para sí*, se intuye, se representa, piensa" (*LE*, p. 27) y sólo por este activo ser-para sí es espíritu.

El hombre hace de las cosas que produce objetos *para sí*. Se reconoce en ellas, se ensimisma y goza. La tendencia al reconocimiento, señala Hegel, se da en los primeros impulsos del niño que lanza piedras al río y admira los círculos que en el agua se dibujan. Esos círculos son su "obra"; disfruta de ellos como reflejo de sí.

No sólo en las cosas externas intentará el hombre reconocerse. También podrá hacer del propio cuerpo un "objeto", para él y para los demás. Se refiere Hegel a ciertas costumbres que él califica de "bárbaras" —como las incisiones en los labios o en las orejas, el tatuaje, el suplicio que se inflige a los pies de las

mujeres chinas— y que vuelven algo claro: que el hombre no quiere permanecer tal como lo ha hecho la Naturaleza.

Hegel considera la concepción romántica según la cual la finalidad del arte sería despertar el alma, acercándose a la posición de su compañero de estudios Friedrich Schelling (1775-1854). El arte, sostenía Schelling, no imita la naturaleza ya que se ofrece como "vínculo activo entre el alma y la naturaleza, y sólo puede concebirse en el medio viviente entre ambas...".[9] De este modo, el arte sólo puede "expresar pensamientos del espíritu, conceptos cuyo origen es el alma".[10] Hegel está de acuerdo en que el objetivo del arte es despertar la conciencia de algo superior, para lo cual será de suma importancia el *contenido* que la obra sea capaz de transmitir.

Una cuestión polémica en el análisis de la finalidad del arte fue para Hegel, y sigue siendo para nosotros, su relación con la moral. Considera que cualquier fin extraño degrada al arte; le arrebata su libertad. El arte debe guiarse por el sentido de lo bello, que tiene en sí su propio fin. Pero el arte no debe, sin embargo, herir el sentido moral. Por otra parte, el arte ha sabido ser "el primer *maestro* de los pueblos" (*LE*, p. 14) y ha contribuido a la *lenificación** de la barbarie en general. En los pueblos que dan sus primeros pasos en la vida civilizada, esa lenificación de las costumbres está legitimada como el objetivo del arte. Éste ayudaría entonces a mitigar la rudeza y a liberar al hombre de las pasiones.

El artista: genio e inspiración

La obra de arte, en tanto producto del espíritu, supone el despliegue de la imaginación creadora, pero ésta no debe anular la conciencia, la concentración. Piensa Hegel que es absurdo creer que a Homero se le ocurrieron sus poemas durante el sueño, que es "una necedad creer que el auténtico artista no tiene conciencia de lo que hace. Igualmente necesaria es la concentración del ánimo" (*LE*, p. 41).

Otra condición importante del artista es la experiencia. "Mucho debe él haber hecho y vivido" (*LE*, p. 206). Por eso si bien "hierve" el genio en la juventud, como fue el caso de Goethe y de Schiller, sólo la madurez y la vejez pueden llevar a la perfección de la obra de arte.

De esta manera Hegel ataca las ideas sobre el genio que circulaban en su época. Apunta así contra la posición de Goethe y Schiller quienes inauguraron en Alemania el período llamado de la "genialidad". Ellos vieron en el arte la obra del genio y consideraron que el estado en el que se formalizaba la genialidad era la "inspiración". Gracias a ella se lograba la conciliación inmediata de lo finito con lo infinito.

Cuestionando el estado tan venerado de *inspiración* dice Hegel que el genio puede entrar en él según su capricho y recuerda los buenos servicios de una botella de vino de Champagna. También destaca que el genio, para ser fecundo, precisa de la formación por el pensamiento, de la reflexión sobre los modos de producción, así como de la práctica y la destreza en el producir. Asimismo, se

* Lenificación (del latín *lenis* = suave, y *facere* = hacer) significa suavizar, ablandar.

requiere de "talento" o aptitud particular para algo. Algunos tienen talento para tocar el violín, otros para el canto, pero un mero talento sólo puede llevar al virtuosismo. Una creatividad perfecta supone la unión de talento y de genio, que libera al creador de las "fatigas" del hacer.

Algunas manifestaciones artísticas tienen, de acuerdo a Hegel, más necesidad de estudio que otras. La música tiene menos necesidad, por eso el talento musical puede manifestarse precozmente "cuando la cabeza todavía está vacía y el ánimo poco agitado" (*LE*, p. 25). No sería rara entonces la combinación de un gran virtuosismo en la composición o en la ejecución con una significativa pobreza de espíritu. Muy distinto es el caso de la poesía, que requiere de experiencia de vida y de meditación. Estima Hegel que las tempranas obras de Goethe y de Schiller son de una inmadurez e incluso de una tosquedad "espantosas" (*LE*, p. 25).

3. Las formas artísticas: arte simbólico, clásico y romántico

Hegel-historiógrafo, dependiendo, claro está, de Hegel-filósofo, construye una historia del arte dividida en tres momentos. El punto central es el "contenido", es decir, la Idea manifestada en una forma concreta y sensible. El contenido siempre estará referido, en Hegel, a la representación de Dios. Por eso exige al creador que no se detenga en temas "prosaicos" (la cuestión de la "jerarquía" de temas resulta obviamente inaceptable y ha recibido un sinnúmero de críticas, como veremos más abajo).

La Idea llama a la forma, la busca, y en esta búsqueda se desarrolla la historia del arte, de acuerdo a Hegel. Según el grado de *conciliación* forma-Idea se diferencian tres momentos correspondientes al arte simbólico, al clásico y al romántico.

Notemos que sólo el segundo momento —el del arte clásico— coincide con la división historiográfica aceptada. "Simbólico" y "romántico", aunque formen parte del léxico del arte, tienen en Hegel un significado que difiere del corrientemente aceptado. "Simbólico" es el arte de Oriente y "romántico" el arte —occidental— del cristianismo. Estos términos, por otra parte, no deben ser confundidos con otros a veces asociados, como "simbolismo" y "romanticismo".[11]

En lo que respecta al término "simbólico", debemos advertir que su significado va más allá del marco historiográfico, al aludir a estructuras lingüísticas y al fundamento mismo del arte. En este último sentido lo emplea Heidegger y también Gadamer, entre otros. Podemos decir, en términos generales, que toda obra de arte es simbólica, es decir, abierta, y requiere para completarse de la participación del espectador.

Las diferencias entre las tres formas de arte señaladas por Hegel se explican por su concepto del "ideal", relativo a la correspondencia de la Idea con su representación sensible. El "ideal" es "la idea en cuanto realidad efectiva *configurada* conforme a su concepto".

El ideal se da en la conciliación perfecta Idea-forma y esto se alcanza en el ar-

te clásico; el arte simbólico está aún en la búsqueda del ideal y el arte romántico lo ha superado. En otras palabras, en las tres formas particulares de lo bello artístico encontraremos, sucesivamente, aspiración, logro y rebasamiento del ideal.

En el arte simbólico la Idea *busca* su verdadera expresión pero no la encuentra, porque ella es aún abstracta e indeterminada; en el arte clásico, la Idea *encuentra* su verdadera expresión porque deja de ser abstracta e indeterminada. Los dioses tienen imagen (antropomórfica) y se prestan por ello a la representación. En el arte romántico (cristiano) volvemos a encontrar problemas en la representación porque lo representado, como veremos más abajo, no es del todo representable. La perfecta concordancia forma-contenido es *superada* allí porque la Idea tiene su verdadera existencia sólo en sí como *espíritu*. De esta manera la Idea, subjetivizada, retorna a sí, disolviendo la conciliación perfecta de la interioridad y de la apariencia externa del arte clásico.

Momentos históricos	**Lugar**	**Idea en relación a la forma**	**Disciplina**
Arte simbólico	Egipto	Busca	Arquitectura
Arte clásico	Grecia	Encuentra	Escultura
Arte romántico	Arte Cristiano	Supera	Pintura

El arte simbólico

Porque la Idea busca su expresión en lo simbólico, se acerca éste a lo *sublime*. La idea, en este caso, no está capturada o encerrada en la forma; se encumbra por encima de su ser-ahí exterior. De allí que Hegel sostenga: "Este estar-más allá de la determinidad de la apariencia constituye el carácter general de lo sublime" (*LE*, p. 225).

El Dios de los judíos, por su propia grandeza, no puede ser representado en términos humanos ni, por tanto, artísticos. Por eso, como sintetiza Wellek, "el hebraísmo es "sublime" y, en consecuencia, simbólico; el cristianismo, romántico; el paganismo griego, clásico".[12]

Hegel distingue tres momentos en el arte simbólico. El primero corresponde a la religión de los *parsi* (grupo descendiente de los persas que practicaba la religión de Zoroastro o Zarathustra); el segundo, al brahamanismo hindú y el tercero, a las representaciones y cultos de los egipcios. Esta última etapa es la del arte simbólico propiamente dicho, por lo cual el pueblo de Egipto resulta ser el primer pueblo artístico de la historia. Con anterioridad a él se encuentra la etapa "pre-artística". Propiamente hablando, recién en la arquitectura egipcia encontramos "signos" —el símbolo es un tipo de signo—, es decir, separación entre forma y contenido (hoy diríamos entre significante y significado).

Los *parsi* buscaban lo Absoluto en la naturaleza, motivo por el cual ésta pasaba a tener un carácter divino. En la antigua religión de Zoroastro o Zarathustra no había separación estricta de forma y contenido. No había representación. La luz era vista como Dios y la oscuridad como el Mal. Lo exterior y lo interior, coincidían "en este primer panteísmo artístico de Oriente" (*LE*, p. 58). Algo similar sucedía con la concepción hindú de Brahma* y sus personificaciones en animales (monos, vacas, serpientes) o en brahamanes, pertenecientes a las castas superiores de la India clásica. En síntesis, según este simbolismo fantástico, forma y contenido se identifican; las personificaciones no son *símbolos* de lo divino sino lo divino mismo.[13]

Las pirámides egipcias son, para Hegel, un ejemplo elocuente de simbolismo "propiamente dicho". Es posible separar en ellas forma y contenido, exterior e interior, lo visible y lo invisible, lo natural y lo espiritual. Si bien durante siglos se dieron múltiples hipótesis sobre el significado de las pirámides, hoy se reconoce que fueron recintos para las tumbas de los reyes o de los animales sagrados. De innumerables discusiones sobre la finalidad y el significado de esas monumentales construcciones se extrae entonces que ellas muestran un exterior visible que no se identifica sino que *remite* a algo trascendente: la vida más allá de la muerte. De acuerdo a Heródoto habrían sido los egipcios los primeros en predicar la inmortalidad del alma.

El arte clásico

Avanzando por sobre el arte egipcio, el clásico es la más acabada representación de lo Absoluto; logra la correspondencia perfecta entre la Idea y su forma sensible, por eso, como adelantamos, en él se cumple el *ideal* hegeliano.

Los dioses griegos han sido concebidos a imagen y semejanza del hombre; podemos decir que se "humanizan". *Son perfectamente representables.* Tienen una imagen precisa: Homero los describe hasta en sus mínimos detalles, tanto físicos como morales.

Al ser la Idea de Dios concreta, es posible lograr la perfecta correspondencia de lo interno y lo exterior. Por eso la estatua de Atenea Partenos (Virgen), una vez emplazada, no sólo *representa* sino también *presenta* a la diosa. En consecuencia, el Partenón (447-432 a.C.), que albergaba la estatua de la patrona de Atenas, se convertía en su misma morada. De allí que sólo los sacerdotes, y no el pueblo que subía a la Acrópolis de Atenas, podían ingresar en el templo para rendir culto a la colosal *presentación* de Fidias. Armada con lanza y escudo, la diosa guerrera —que alcanzaba una altura de doce metros y estaba revestida con láminas de oro y marfil— sostenía en su mano derecha una Victoria alada. Podemos concluir que, en este caso, la obra no sólo "se establece". También, como sostiene Heidegger, hay "consagración" y "gloria". Cuando una obra se coloca en una colección se expone, se dice que se establece; pero ese "establecer" es, se-

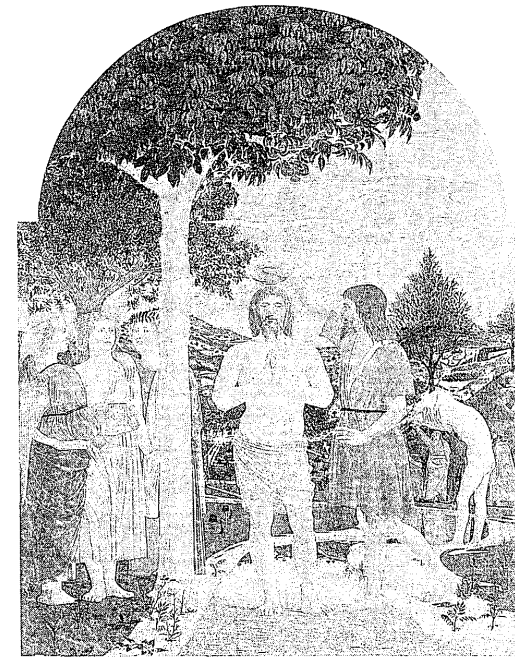
* En el pensamiento filosófico y religioso de la India, todo el universo es una manifestación de Brahma. Éste es un principio impersonal, alma del mundo, origen y fundamento de todas las cosas. Es irrepresentable y para invocarlo se emplea la sílaba sagrada *Om*.

27. Fidias. *Atenea Partenos*. Copia romana en mármol, ca. 447-432 a.C. Museo Nacional, Atenas.

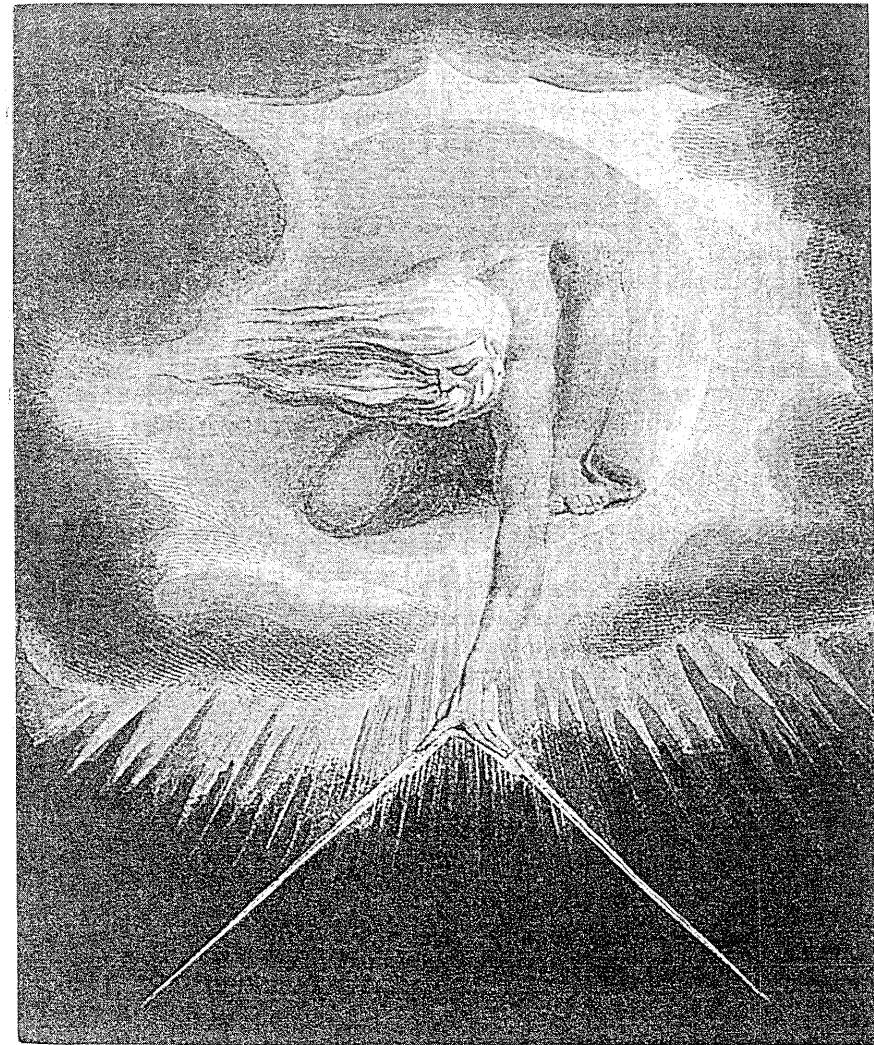
gún Heidegger, distinto del establecimiento en el sentido la erección de una estatua. No es mera colocación; hay consagración, es decir que se santifica en el sentido de que en la obra, "lo sagrado se abre como sagrado" y el Dios es llamado a lo patente de su presencia. El Dios es glorificado en toda su dignidad y esplendor; no son éstas propiedades detrás de las cuales está el Dios, sino que *en* la dignidad y el esplendor está él mismo presente.[14]

Más allá de las diferencias sociales, todos en la Grecia clásica podían reconocer la misma presencia divina en la obra de Fidias porque en ella lo sagrado se abría como sagrado y el Dios se hacía patente en su presencia, según la expresión de Heidegger. Es evidente que esa solidaridad en la recepción ha desaparecido hoy del arte.

EL ARTE ROMÁNTICO

El arte romántico, de acuerdo a la historiografía hegeliana, es un larguísimo período de la vida artística que comienza en la Edad Media, con el arte cristiano. Al igual que el arte simbólico, lo caracteriza la inadecuación forma-contenido.

28. Piero della Francesca. *El Bautismo de Cristo*, temple sobre madera,167 x 116, ca. 1445. National Gallery, Londres.

29. Andrea Mantegna. *Cristo muerto*, temple sobre lienzo, 68 x 81, ca. 1500. Pinacoteca de Brera, Milán.

¿Cómo representar cabalmente la Santísima Trinidad?[15] Si bien Cristo es más real que cualquier dios griego en cuanto encarnado —Dios mismo se ha hecho carne, ha nacido, vivido, sufrido, muerto y resucitado—, no sucede otro tanto con Dios-Padre ni con el Espíritu Santo. De allí que su representación promueva interpretaciones subjetivas,.contingentes. Que el arte es un instrumento que cada uno puede usar libremente, a su manera, se encuentra claramente ejemplificado en *El bautismo de Cristo* (1445), de Piero della Francesca. Contrariamente a lo que indica el título, no encontramos en esta pintura ninguna imagen del lugar de Palestina en el que, de acuerdo al relato bíblico, Cristo recibiera su bautismo. Lo que Della Francesca ha representado, en cambio, es el pueblo italiano donde él naciera. A esto se agrega que el ropaje de los ángeles que acompañan a Cristo corresponden a la moda de la época del artista. De este modo, los personajes celestiales se mundanizan; pierden la calma clásica, como también la pierde el *Cristo muerto* de Mantegna. En esta pintura vemos un ser sufriente de cuerpo corruptible que padece enfermedades de naturaleza humana y se doblega, atormentado, ante el dolor. Agreguemos que la pintura —arte esencialmente romántico para Hegel— tiene por

30. William Blake. *The Ancient of Days* (Los antepasados de los días), aguafuerte, tinta, acuarela y oro, 23,4 x 16,8, 1824.

característica la expresión del sentimiento. Es eco de las afecciones del alma y en esto se diferencia de la escultura y de la arquitectura, aproximándose a la música.

La subjetivización del contenido encuentra un ejemplo elocuente en una singular representación de Blake, donde vemos a Dios en pose casi de gimnasta, midiendo el mundo con un compás:

Podríamos decir que si en el arte simbólico hay un "exceso" de idea (que no encuentra su expresión), en el romántico hay un "exceso" de sujeto (que supera la Idea). Esta situación del artista independiente será analizada por Rafael Argullol en *El taller del pintor* (1855), de Gustave Courbet; allí el artista se representa pintando la obra, junto a su modelo, a personajes simbólicos y a un grupo de amigos (a la derecha). Argullol cita una carta de Courbet donde afirma que "el arte es completamente individual".[16]

Tal como lo plantea Hegel, el gran problema del arte romántico será su incomunicabilidad (magnificada hoy por los cambios rotundos en el paradigma artístico tradicional). Con la forma romántica, el arte no logra imponerse como Verdad y, de este modo, no llega a cumplir, según Hegel, con su "destinación suprema". Lo Absoluto será desplazado por lo cotidiano, lo accidental por lo banal. Los temas sagrados serán reemplazados por otros prosaicos, como "el amor y el vino, los bodegones y las quermeses". Sin embargo, Hegel no deja de reconocer el valor de creadores románticos de la talla de Goethe (de quien recuerda su *Diván occidental-oriental*).

El desarrollo del arte romántico lleva al *después* del arte, momento de decadencia, de capricho, de subjetividad extrema. En esta etapa prosaica que experimentó Hegel, vivimos.

> De este modo, el *después* del arte consiste en el hecho de que el espíritu alberga la necesidad de satisfacerse sólo en lo interno propio suyo en cuanto verdadera forma de la verdad [...]. La nuestra en una de tales épocas (*LE*, p. 79).

Volveremos al arte romántico y al *después* del arte al desarrollar el tema de la "muerte del arte".

El sistema de las bellas artes

Hegel no sólo toma en consideración el desarrollo histórico del arte sino también las características de las diferentes disciplinas artísticas. Establece así un sistema de las artes basado en la división entre artes "plásticas" y "románticas". Dentro de la primera están la *arquitectura* y la *escultura*; dentro de la segunda, la *pintura*, la *música* y la *poesía*. Las disciplinas artísticas, al igual que las diferentes manifestaciones del arte a lo largo de la historia, se inscriben en un proceso evolutivo; cuentan con un período de florecimiento, precedido por una etapa de preparación y seguido por otra de declinación.

Cada una de las etapas históricas hegelianas alcanza su clímax en diferentes

disciplinas. El arte simbólico lo alcanza en la arquitectura, el clásico, en la escultura, el romántico, en la pintura y, asimismo, en la música y la creación literaria y poética, con autores como Dante, Cervantes, Shakespeare o Goethe. Podríamos decir también que las distintas disciplinas artísticas representan un momento de la evolución histórica del Espíritu. La arquitectura corresponde al comienzo del arte (simbólico); la escultura, con la representación humana del dios, corresponde al momento culminante del arte clásico, mientras que la pintura, hecha de colores y de apariencias destinadas a expresar los sentimientos del sujeto, corresponde al arte romántico. En este momento, el artista no sólo recurre a la figura humana sino también a un cierto tipo de objetos exteriores capaces de funcionar como eco de su propia alma.

La pintura está en la frontera de las artes que se sirven del sonido. La representación pictórica del sentimiento pasa a ser, en la música, el sentimiento puro, desprovisto de forma. También la poesía, arte de la palabra, se caracteriza por la expresión del sentimiento. Reposa, al igual que la música, en el principio de la percepción de la interioridad y logra, más que cualquier otra disciplina, hacer resonar la intimidad del sujeto.

Encontramos poesía en todas las épocas, pero le son propicios los períodos civilizados. Considera Hegel que la poesía es la forma más espiritual de arte, situada a medio camino entre la intuición y el pensar.

La condición simbólica del arte

Paul de Man (1919-1983) ve en las *LE*, principalmente, una teoría del símbolo. La teoría estética y la historia del arte hegelianas serían pues "dos partes complementarias de un mismo *symbolon*".[17] La definición de lo bello como la manifestación sensible de la Idea podría ser traducida entonces por esta otra: lo bello es simbólico.

Siendo el símbolo un tipo de signo, diferencia Hegel la función semiótica de la simbólica y deja bien claro que el arte corresponde a la segunda. Comparado con el funcionamiento superficial y mecánico del signo, el símbolo aparece rodeado de una mayor espiritualidad. Su significado es abierto y a veces dudoso. Uno de los subtítulos de la sección dedicada al arte sublime tiene por título, precisamente, "aspecto dudoso del símbolo".

La imprecisión del referente simbólico lleva a preguntarnos si la forma debe ser tomada o no como símbolo. Hegel se refiere al león como símbolo de la fuerza. Pero agrega que también puede serlo el toro o el cuerno, aunque conlleven una multiplicidad de significados simbólicos. "De aquí se sigue, pues, que el símbolo, según su propio concepto, se mantiene esencialmente *ambiguo*" (*LE*, pp. 31-32).

Impreciso y ambiguo, no tiene el símbolo la arbitrariedad del signo. En el símbolo, como en la obra de arte en general, no existe arbitrariedad sino interpenetración en la relación significante-significado. Pero esa interpenetración nunca será total; sólo hay un acuerdo *parcial* de contenido-forma. Y es esto lo

que provoca la apertura del arte; su significado nunca "cierra" del todo. "Todo es símbolo... y atraso", dice Pessoa.[18]

Podríamos agregar, con Charles S. Peirce, que es propio del símbolo, y en particular del símbolo artístico, "crecer" en la conciencia del espectador.

Hemos visto que la dificultad de decodificar símbolos (dificultad resaltada por el arte simbólico y el romántico) está en el hecho de que uno de los términos de la relación simbólica no siempre es identificado. Nos referimos al término simbolizado, que no cuenta con imagen propia y que precisamente por ello requiere del término simbolizante quien, momentáneamente, "presta" su imagen. Es el caso de la bandera (con imagen propia) como símbolo de la patria (sin imagen propia). Diferente del símbolo, la metáfora —como en el caso "Julieta es el sol"— posee una doble iconicidad (imagen en el término metaforizante y en el metaforizado), por lo cual se da la posibilidad de una inmediata identificación de los términos, es decir que la dificultad de lectura es comparativamente menor.[19]

4. La muerte del arte

Dos veces en las *LE* aparece la referencia a lo que se conoce, por lo general, como "muerte del arte". La encontramos, en un primer momento, en la "Introducción" y, luego, en el último capítulo de la segunda parte de la obra (que trata de las tres formas de arte: simbólico, clásico y romántico) dedicado a la disolución del arte romántico.

En la "Introducción", luego de referirse a los "hermosos" días del arte griego y a la época "dorada" de la baja Edad Media, dice Hegel:

> Considerado en su destinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado (*LE*, p. 14).

Este párrafo, tan citado en las discusiones acerca del destino del arte, contiene una formulación "muy usada", de acuerdo a Gadamer. La frase "no brilla por su ingenio ni deslumbra por su elegancia, sino por su chocante rudeza".[20] Lo cierto es que la afirmación de Hegel fue víctima de todo tipo de simplificaciones y malos entendidos. Algunos la tomaron como bandera del fin definitivo del arte. Otros, menos apocalípticos, vieron en ella una premonición de los profundos cambios que transformaron el arte del siglo XX, en particular los que impuso la incorporación del *ready-made.*

Pero, ¿qué quiso decir Hegel en realidad? ¿Creía acaso que su tiempo asistía a los funerales del arte, como pretendió Benedetto Croce?[21] ¿Fue Hegel el "sepulturero" de la historia y del arte? ¿O fue, antes bien, "el ave de tormenta de una época de crisis en la que se generó el futuro que estamos viviendo"?[22]

Indudablemente, Hegel estuvo atento a los cambios más profundos del arte. Podríamos decir que a través de él se renueva la vieja disputa de fines del siglo XVII conocida como *Querelle des Anciens et des Modernes.* Recordando a los "modernos" de la *Querelle*, pero dándole una connotación opuesta, dirá Hegel que los hombres de su tiempo ya no doblan sus rodillas ante el arte. Sucede que éste ha dejado de cumplir con su más alto destino, cuando se situaba "en la esfera común a la religión y a la filosofía" y era solamente "un modo de hacer conscientes y de expresar lo *divino*, las verdades más profundas del espíritu". No es más el arte, como lo fue en Grecia, la suprema expresión de lo absoluto. Por eso ya no suministra a las necesidades espirituales del hombre, la satisfacción que pueblos como el griego encontraron en él.

Debemos señalar que lo que Hegel siente como "algo del pasado" es una manifestación de arte *ligada a lo divino* y, consecuentemente, un modo de recepción reverencial. Crítico de su tiempo, observará que el arte dejó de ocupar el lugar importante que tuvo en otros momentos, que su espacio fue llenado por representaciones y reflexiones generales. Es más, en su visión, toda la sociedad de su época aparece dominada por abstracciones pobres y vacías. "Todos cuentan por uno". La expresión de Schiller, que Hegel cita, resume la situación general de su tiempo. Dice Mario A. Presas:

> La sociedad constituida de esta suerte según los ideales de la mentalidad burguesa, tal como la pinta Hegel en la *Estética*, coincide en muchos aspectos con las descripciones del "das Man" en *Sein und Zeit* de Heidegger y con las reflexiones de Gabriel Marcel sobre el mundo actual y la desorbitación de la idea de "función".[23]

Destaca Hegel la importancia de la Estética en momentos en que el arte nos invita "a la consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte de nuevo, sino de conocer científicamente qué es el arte" (*LE*, p. 14).

El arte de los tiempos de Hegel se convierte en "objeto de pensamiento". Esta situación, exacerbada, nos hace pensar en el conceptualismo del siglo XX[24] y, consecuentemente, en la necesidad que ve Hegel de substituir el nombre *Estética* (de *aisthesis* = sensación) por otro más adecuado que incluya, precisamente, a esos "objetos de pensamiento".

Rasgos del "pasado del arte"

Hegel habla del "carácter de pasado del arte", es decir de un cierto tipo de arte que *fue*, que él no vivió. Verá a su tiempo como artísticamente decadente. ¿Qué sucedía entonces en el campo de la producción artística? Se estaba dando el pasaje del neoclasicismo al romanticismo; es decir, que se estaba dejando un estilo dominado por la línea por otro, más dinámico, dominado por el color. Se estaba dejando la calma clásica idealizada, por el peso de la emoción.

Lo que Hegel destaca como más significativo del arte de la primera mitad del siglo XIX es la liberación sistemática de la subjetividad, su imposición total sobre la Idea. En términos estrictos, no se equivoca cuando ve en la revolución del arte romántico la puesta en movimiento de una subjetividad progresiva, ca-

da vez más consciente de sí, que supera los imperativos de un contenido intersubjetivo previamente dado. De ahora en más, el artista extraerá el contenido de su obra "de él mismo" (*LE*, p. 444).

"Al desaparecer del mundo el sentido de lo divino, el arte debe consagrarse a un nuevo culto: el de la humanidad", sostiene Plazaola.[25] Desaparecido Dios del mundo, alguien ocupa su lugar: el hombre. Desaparecido Dios del arte, alguien ocupa su lugar: el artista. Esta "muerte de Dios", que Hegel verá con nostalgia, encontrará más adelante en Nietzsche una encendida celebración.

En la segunda parte de las *LE* dice Hegel que en el arte romántico la subjetividad del artista está por encima de la materia. Ya no se encuentra ésta sometida a las condiciones del contenido como sucedía en la arquitectura religiosa medieval.

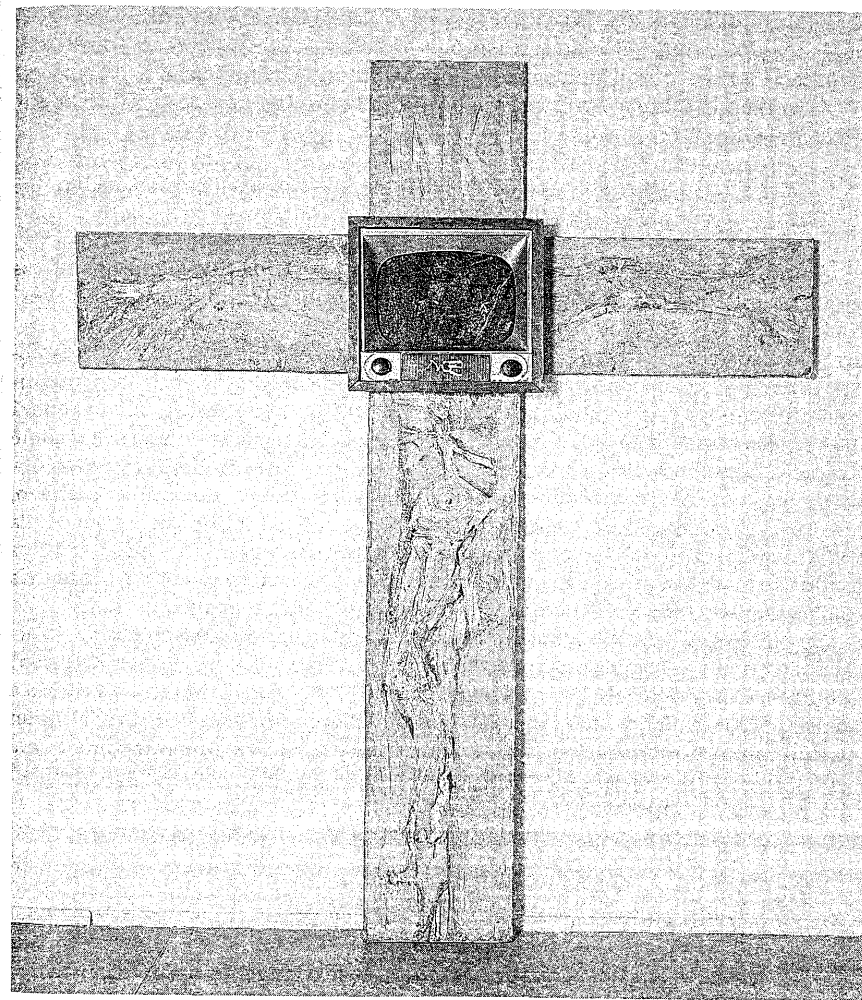
Apartado de la sujeción a los contenidos, el momento del arte romántico es el del espíritu *libre*. Según Hegel, en los inicios del arte en Oriente no encontrábamos aún el espíritu libre para sí mismo. Todavía se buscaba lo absoluto en lo natural y se concebía lo natural como en sí mismo divino. Luego, el arte clásico representó a los dioses con formas humanas, pero iba más allá de los intereses humanos. El arte romántico, en cambio, es el que realmente "profundizó el espíritu en su propia intimidad" (*LE*, p. 441).

El dios del pintor romántico, alejado de la idealidad superior de la escultura clásica, representa el *pathos* de la acción humana. Prueba el triunfo del corazón sobre la razón. *Existir es sentir*, decía Rousseau. Por la expresión del sentimiento, que hace de lo representado un eco de las impresiones del alma, la pintura romántica se diferencia de la escultura y de la arquitectura y se acerca a la música.

Donde Hegel encuentra mayores evidencias de un arte subjetivista, desligado de lo divino, es en el género de la comedia, que él estudia en sus manifestaciones griega (Aristófanes), romana (Plauto, Terensio) y moderna (Molière). Progresivamente la subjetividad domina, poniendo así en evidencia la conciencia infeliz, la soledad del hombre. Es en la comedia donde estalla la "dura palabra": *Gott gestorben ist (Dios ha muerto).*

Si la tragedia muestra lo eterno, la comedia exhibe el triunfo de una subjetividad crítica, que pugna por mantenerse en pie *y lo logra.* Enfrentado a la desdivinización del mundo, el artista no tiene otra salida que hacer valer su ingenio y astucia. Es la salida a través del humor, que Hegel reconoce en las obras de Shakespeare y de Jean-Paul (Jean-Paul Friedrich Richter). En los "barquinazos del humor", en el poder de asociar las cosas más alejadas de una manera bizarra e inesperada, es donde el mundo se descompone y disuelve mediante ocurrencias subjetivas, ideas repentinas, modos chocantes de expresión.

Dino Formaggio señala que el ingenio del artista resalta también en la ironía, cuando parece que ya no se toma en serio ningún contenido.[26] Lo vemos en *Nuestro Señor de cada día*, una representación "actualizada" de Dios de L. F. Noé, donde lo sagrado pierde su lugar, desplazado por la prosaica presencia de un televisor.

Lo irónico no debe ser confundido con lo cómico. Radica el primero en la autodestrucción de lo magnífico, grande, eximio; muestra la nulidad de lo que para el hombre debería tener valor y dignidad. Tomado abstractamente, este re-

31. Luis Felipe Noé. *Nuestro Señor de cada día*, técnica mixta sobre madera, 250 x 200 x 11,5, 1964. Colección particular. Foto: Oscar Balducci.

curso raya con el principio de lo cómico. Pero lo cómico "debe limitarse a que todo lo que se anule sea algo en sí mismo nulo, una apariencia falsa y contradictoria, una quimera, por ej., una manía, un capricho particular..." (*LE*, p. 51). En otras palabras, en la distinción entre lo irónico y lo cómico "importa esencialmente el *contenido* de lo destruido" (*LE*, p. 52). Mientras que en la ironía, un arte de la aniquilación, lo que se anula es todo lo en sí excelente y sólido, en lo cómico, lo que se anula es lo en sí mismo nulo, lo que se manifiesta en su esencial futilidad. Es claro que el ejempo de Noé se ubica en lo irónico y no en lo cómico.

Como en lo irónico, en lo cómico resalta la inteligencia crítica del sujeto. Dice Formaggio:

> La risa del cómico se convertía en el signo de este triunfo histórico del hombre finito y de su inteligencia crítica.[27]

También en la luz sutil de la ironía, en su sonrisa finísima, la inteligencia se convierte en dueña de sí. El arte sujeto a la Idea se apaga cuando se enciende esta luz.

¿Qué otros aspectos delatan "el pasado del arte"? Hegel refiere a la preferencia por la exterioridad accidental —manifestada más tarde en la pintura impresionista— y por la casualidad (*Zufälligkeit*).[28] El arte *mundanizado* tendrá sus propios temas: el amor, el honor, la fidelidad, la escena callejera, el presente burgués. También buscará la representación de los mínimos detalles de los objetos más comunes, como sucede en la pintura holandesa. Lo cómico plebeyo, la comedia humana en un tiempo no heroico, se mezclará impunemente con la nobleza de lo trágico. Es lo que muestra el teatro shakespeariano, allí donde los criados se encuentran con los grandes personajes y se describen las cosas más vulgares, entre las que se cuentan "los recipientes nocturnos y las pulgas".

Según Hegel, otro rasgo de la situación crepuscular del arte es el refugio artificioso en el pasado, como sucede en las revivificaciones de los nazarenos* alemanes. Con Friedrich Overbeck (1789-1869) a la cabeza, pretendían imitar a los primitivos italianos, para lo cual se establecieron en Roma en 1812. Ningún retorno, ningún *revival*, ni el de los nazarenos ni el de los prerrafaelistas, será visto con buenos ojos por Hegel por el hecho de que ellos alteran la linealidad de la historia. Tampoco aprobará el refugio en el exotismo, otra forma de evasión de sus contemporáneos en el mundo "prosaico" que les tocaba vivir.[29]

El "después del arte"

El carácter de pasado del arte no supone, según Hegel, ningún fin histórico del arte. Por el contrario, se ha operado en él una franca liberación, en el sentido más amplio en que pudo alguna vez ser imaginada. Aún viviendo su propia muerte (como "pasado del arte"), el arte continúa vivo. Y a pesar de la posición

* Los nazarenos recuperan la técnica del fresco y encuentran motivación en artistas como Perugino. Un fresco de Overbeck tiene por título *José vendido por sus hermanos* (1816-1817).

crítica de Hegel, esa continuidad sería vista hasta con regocijo por él, según la conclusión de René Wellek:

> Hegel presenta, pues, una doble y curiosa faz, como otro Jano: una de sus caras mira hacia atrás, hacia el pasado, suspirando por la serenidad griega y por el arte ideal, por esa fusión completa de forma y contenido que vemos en la escultura griega, en Homero y en Sófocles; y la otra cara, vuelta hacia el futuro, mira despreocupada, e incluso con regocijo, la muerte del arte.[30]

La actitud de Hegel frente al fin del arte se presenta dual porque, por un lado, mira al pasado; por otro, al futuro. Desde la perspectiva del ideal helénico, el arte de su tiempo le parece inferior, pero comprende la situación histórica en que se encuentra; ve su relación con procesos sociales que marcan el desarrollo de la sociedad burguesa. Así planteado, el carácter de *pasado* del arte no es una "mera desgracia contingente que le sobreviniera al arte desde fuera por la miseria del tiempo, el sentido prosaico, la falta de interés, etcétera" (*LE*, p. 443). Por el contrario, es la consecuencia necesaria del espíritu que se repliega sobre sí mismo y evoluciona haciendo del arte un instrumento libre, producto de una inteligencia desprejuiciada, que se libera de todo lo consagrado o establecido.

Si en su *después*, el arte se libera del contenido, es decir de la representación de la Idea, ¿de qué nos habla entonces? Mario A. Presas se refiere a la dimensión "fenomenológica" del arte, que consiste en:

> [...] el hacer presente a la mirada del espectador, sin desfiguraciones, lo que la apariencia muestra en sí —no detrás de sí—. Según ello, la misión del arte no queda definitivamente suprimida en la marcha del espíritu hacia sí mismo, sino que antes bien sigue vigente en todo momento como posibilidad de sensibilizar al hombre para que pueda acatar la máxima de Goethe, comprendiendo así que "todo lo fáctico es ya teoría" [...] No se busque nada tras los fenómenos: ellos mismos son la teoría.[31]

Es importante entender que la dimensión estética fenomenológica no es sólo inmediata mostración sensible, que de ella participa la dimensión reflexiva y teórica. Sabemos bien que muchas obras de arte contemporáneas no podrían ser apreciadas sin una teoría explicativa. Ciertamente, en su estado conceptual,[32] el arte se ha ido acercando, cada vez más, al pensamiento. De allí que, vista con la perspectiva del tiempo, la observación de Hegel sobre el nivel reflexivo del arte resulte premonitoria:

> En nuestros días, en casi todos los pueblos (incluidos los alemanes) se ha apoderado también de los artistas el cultivo de la reflexión (*LE*, p. 443).

Agrega Hegel, en una observación asimismo premonitoria, que la libertad de los artistas ha hecho *tabula rasa*, no sólo con los contenidos, sino también con los materiales. Un quiebre significativo, podemos agregar, se da en las primeras décadas del siglo XX con la incorporación de todo tipo de recursos, par-

ticularmente el del *collage*. Más que notar la muerte del arte, lo que estaría anunciando Hegel entonces es el comienzo del arte moderno.

En síntesis, al liberarse de la pesada misión contenidista, el arte inaugura la pura dimensión estética. Recuerda Presas esta interpretación de Mikel Dufrenne, siguiendo sugerencias de André Malraux:

> [...] la muerte del arte, consecutiva en el fondo para Hegel a la muerte de Dios y al advenimiento del saber absoluto, significa quizá la resurrección de un arte auténtico que no tiene otra cosa que decir que él mismo. Incluso puede ser que la experiencia estética [...] sea un descubrimiento reciente en la historia. [...] El objeto estético, en la medida en que es solidario de esa experiencia —y aun si la obra es muy antigua— sería entonces un astro nuevo en nuestro universo; tan sólo hoy en día nuestra mirada, al fin liberada, es capaz de rendir a las obras del pasado el homenaje que sus contemporáneos no han podido acordarle, y de convertirlas en objeto estético.[33]

Ya no nos arrodillamos ante las obras de arte, pero quizá sea por eso que estamos en condiciones de captar en toda su plenitud, en su completa autonomía, la resurrección de un arte auténtico que, como afirma, Dufrenne, "no tiene otra cosa que decir que él mismo".

¿Por qué el arte no puede morir?

De acuerdo al sistema hegeliano, el arte es *del pasado* en la medida en que olvida el "ideal", la perfecta adecuación forma-contenido. Pero más allá de los cambios producidos a lo largo de la historia del arte, éste no podrá morir, siendo como es la manifestación sensible de la Idea. Debe presentar la Verdad a la intuición sensible, transferir lo *en sí mismo* a una presencia sensible adecuada. Es decir que el arte es y seguirá siendo un momento esencial de la esencia, porque "toda esencia, toda verdad, para no quedarse en abstracción pura, debe *aparecer*" (*LE*, p. 33). Advierte Paul de Man que en un sistema dialéctico como el de Hegel "lo que parece ser inferior y esclavizado puede muy bien convertirse en señor".[34]

Debemos tener en cuenta que, al hablar de "pasado del arte", Hegel no usa la palabra *ende* (fin) sino *auflösung* (disolución). Refiere entonces a un "morir" que es, al mismo tiempo, un renacer. Si un *tipo* de arte muere, otro más "liberado" aparece, en una relación dialéctica que disuelve la contradicción. De esta manera, el espíritu se libera muriendo.

En el sistema hegeliano, el arte no es la expresión más elevada de la Idea, no es "el modo supremo y absoluto de hacer al espíritu consciente de sus verdaderos intereses" (*LE*, p. 13). Deberá ser superado por la religión y por la filosofía; esta última ocupa el lugar más elevado por permitir una captación conceptual de la verdad. Pero no es menos cierto, como vimos, que el hombre no puede dejar de sensibilizar la idea.

Entonces, la función del arte no podrá ser reemplazada por la religión o la filosofía, es decir que no podrá ser cancelada en el tiempo. No debemos perder nunca de vista que, en el sistema hegeliano, el espíritu como *tiempo*, como "exterioridad negativa", como "superación de *este* punto temporal en otro, el cual igualmente se supera, deviene otro" (*LE*, p. 662) no es un mero proceso lineal destructor de lo anteriormente dado. Aunque corrosivo y destructor, el Espíritu:

> [...] sigue teniendo, en su fondo actual, los momentos que parece tener detrás de sí. Tal como los ha recorrido en la historia, así ha de recorrerlos al presente en el concepto de sí mismo.[35]

Al devenir dialécticamente, el Espíritu contiene los momentos previos. Precisamente, el mayor privilegio de los seres vivos consiste en tener que recorrer este proceso de oposiciones, de contradicciones, de negaciones, hasta llegar a la conciliación de los términos opuestos. De esta manera, la vida se vuelve afirmativa. De no ser así, inmovilizada en la oposición, no podría progresar.

Interpreta Paul de Man que al declarar "el arte es para nosotros una cosa del pasado" y "la belleza es la manifestación sensible de la idea", está haciendo Hegel una misma afirmación.[36] Esto es así porque, en su sistema, el paradigma es el pensamiento, más que la percepción, la poesía, más que la pintura o la música. "La reconciliación de las dos tesis principales de la *Estética* se da a expensas de lo estético como categoría filosófica",[37] dice de Man. Precisamente, lo que hace ocupar a la poesía el lugar más elevado del arte es ser lo más semejante al pensamiento. El mismo Hegel reconoce el peligro de la poesía de perderse en lo espiritual y, por consiguiente, dejar de ser arte. La débil frontera entre literatura y filosofía aparecerá, significativamente, en autores como Paul Valéry, Octavio Paz, Fernando Pessoa o Jorge Luis Borges.

Agreguemos, para concluir, que en tiempos "de prosa" (el de Hegel y el nuestro también) el hombre no puede renunciar al arte. Gracias a él podemos disolver y transformar la acuñación prosaica de la vida, como también el exceso de racionalidad que la amenaza, porque permite un trato libre con la realidad. Ya en las primeras páginas de las *Lecciones* leíamos que frente al rigor del pensamiento, en las figuras del arte buscamos sosiego y vigorosa realidad efectiva "frente al sombrío reino de las ideas" (*LE*, p. 10).

En resumen, la libertad de la producción del arte radica en su desinterés. El arte es juego (Schiller), pero es uno de los juegos más "serios" del hombre porque es el lugar privilegiado donde la verdad se devela (Heidegger). Por ello, Hegel concluye sus *Lecciones* diciendo que "en el arte no tenemos que ver con ningún juguete meramente agradable o útil, sino con la liberación del espíritu del contenido y de las formas de la finitud" (*LE*, p. 883). Y agrega que el arte:

> [...] constituye el aspecto más bello y la mejor recompensa del arduo trabajo en lo efectivamente real y de los ímprobos esfuerzos del conocimiento. No podía por ello consistir nuestro examen en una mera crítica de las obras de arte (*LE*, p. 883).

La meta del examen hegeliano no es entonces un mero cuestionamiento a las obras de arte sino la *verificación* del concepto fundamental del arte a través de todos los estadios por los que pasa en su realización.

5. Críticas a Hegel

Uno de los flancos más débiles y más criticados de la estética hegeliana es su contenidismo. De acuerdo a Hegel, el contenido es lo decisivo, como en toda obra humana, también en el arte. Habrá entonces temas aceptables —los que giran en torno de la idea de Dios— y otros, prosaicos, que no lo son. De ningún modo hoy aceptaríamos estas restricciones. ¿Cómo podríamos decir que un tema es mejor que otro? En realidad, es sólo la obra, en su individualidad irrepetible, la que hace a los méritos del tema.

La importancia del contenido va en desmedro de la importancia de la materia. Es preciso que nuestra atención no se fije demasiado en el material sino en lo que representa, no en el mármol sino en el dios que habita el templo. La descripción que hace Hegel de la catedral gótica es un claro ejemplo de la necesidad de concentración en el contenido (espiritual). Lo principal es la elevación de la mirada, la búsqueda de Dios que hace el hombre en su oración. Es esa elevación del alma la que determina la estructura de la casa de Dios, la altura de los fustes y de las columnas esbeltas que suben de modo que la mirada no puede abarcarlas de una vez. Finalmente la mirada se tranquiliza al llegar a las suaves líneas de la bóveda en que convergen los arcos, como también se tranquiliza el hombre inquieto en el mundo que sólo encuentra quietud en Dios. A todo esto contribuye la luminosidad atenuada de los vitrales "que son necesarios para la total separación del exterior" (*LE*, p. 502).

Dado el papel central que el contenido asume en su sistema, Hegel desprecia la materia sonora de la poesía; a su juicio, ésta es pura "exterioridad accidental". En consecuencia, la poesía podría ser traducida a cualquier lengua, sin sustancial menoscabo de su valor; también alterada de verso en prosa y transformada por relaciones sonoras completamente diferentes. Sin embargo, al hacer referencia al estribillo *nevermore*, elegido por Poe para su poema *El cuervo*, destacábamos la importancia de la sonoridad de la letra "o" que, unida a la "r", prolongaba su resonancia y que de ninguna manera podría ser traducida. La palabra, como es estudiada por San Agustín, entre otros, también es música y, por lo tanto, intransferible.

La existencia de un contenido previo o independiente de la forma es defendida por Hegel en las primeras páginas de las *Lecciones*. Allí aclaraba que:

> [...] encontramos dos cosas: en *primer lugar*, un contenido, un fin, un significado, *luego* la expresión, la apariencia y la realidad de ese contenido. En la obra de arte no se da nada más que lo que tiene referencia esencial al contenido y lo expresa (*LE*, p. 74).

¿Pero acaso el contenido preexiste a la obra? ¿Acaso primero se da el contenido y luego la expresión? Gadamer ve en las consideraciones hegelianas una "seducción idealista" que no hace justicia al hecho de que la obra nos habla como obra y no como portadora de un mensaje preexistente.

> La expectativa de que el contenido de sentido que nos habla desde la obra pueda alcanzarse en el concepto, ha sobrepasado siempre al arte de un modo muy peligroso.[38]

Esa "seducción idealista" se desvanece ante nuestra experiencia real del arte. La obra de arte no es mera portadora de contenido, como si éste hubiera podido cargarse en otros soportes permaneciendo idéntico. La obra, insustituible, no *ilustra* un contenido preexistente sino lo *crea*.

Fragmentos seleccionados

Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*

trad. Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989 (v. or. 1842)

Las *Lecciones* pertenecen a las obras de Hegel que más profundamente han determinado el pensamiento de los siglos posteriores. No fueron escritas por el filósofo; son recopilaciones de sus clases dictadas en Heidelberg en 1817-18 y en Berlín en 1820-1821, 1823, 1826 y 1828-1829. Le falta al texto la vivacidad y pasión que él ponía en sus clases. Allí, frente a los alumnos, se gestaron y desarrollaron muchas de sus más importantes ideas estéticas.

La citada obra se divide en tres partes, precedidas por una *Introducción*. Es aquí donde Hegel discute la pertinencia del nombre Estética y donde presenta su idea de "carácter de pasado del arte". En la primera parte se analiza la idea de lo bello artístico o el Ideal. La segunda trata del desarrollo histórico del Ideal en formas particulares —simbólica, clásica y romántica— mientras que la tercera se concentra en las distintas manifestaciones artísticas: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía.

El arte, "algo del pasado"

Ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la baja Edad Media. La cultura reflexiva de nuestra vida actual nos crea la necesidad, tanto respecto a la voluntad como también respecto al juicio, de establecer puntos de vista generales y de regular desde ellos lo particular, de tal modo que formas, leyes, deberes, derechos y máximas universales valgan como fundamentos de determinación y sean el principal agente rector. Pero, tanto para los intereses del arte como para la producción artística, nosotros en general exigimos más bien una vitalidad en la que lo universal no se dé como ley y máxima, sino que funcione como idéntico al ánimo y al sentimiento, del mismo modo que la fantasía contiene lo universal y lo racional como opuestos en unidad con un fenómeno sensible concreto. Por eso, dadas sus circunstancias generales, no son los tiempos que corren propicios para el arte [...] (p .13).

> Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado. Con ello ha perdido para nosotros también la verdad y la vitalidad auténticas y, más que afirmar en la realidad efectiva su primitiva necesidad y ocupar su lugar superior en ella, ha sido relegado a nuestra *representación*. Lo que ahora suscitan en nosotros las obras de arte es, además del goce inmediato, también nuestro juicio, pues lo que sometemos a nuestra consideración pensante es el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos respectos. La *ciencia* del arte es por eso en nuestro tiempo todavía más necesaria que para aquellas épocas en que el arte, ya para sí como arte, procuraba satisfacción plena. El arte nos invita a la consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte de nuevo, sino de conocer científicamente qué es el arte (p. 14).

Desarrollo del ideal en las formas particulares del arte

> Aquí tenemos que considerar tres relaciones de la idea con su configuración, a saber:
> a) E*n primer lugar*, el *comienzo* lo constituye la idea, en la medida en que de ésta, aún en su indeterminidad y oscuridad, o en mala, falsa determinidad, se hace el contenido de las figuras artísticas. En cuanto indeterminada, todavía no tiene en sí misma aquella individualidad que el ideal exige; su abstracción y unilateralidad dejan a la figura exteriormente deficiente y contingente. La primera forma artística es por tanto más un *mero buscar* la figurativización que una capacidad de verdadera representación. La idea todavía no ha encontrado en sí misma la forma y sigue por tanto siendo sólo la lucha y el afán por ella. Esta forma puede denominarse en general la forma artística *simbólica* [...].
> b) En la *segunda* forma artística, a la que llamaremos la *clásica*, se elimina la doble deficiencia de la simbólica. La forma simbólica es imperfecta porque, por una parte, en ella la idea se le presenta a la consciencia en determinidad *abstracta* o indeterminidad, y por ello el acuerdo entre significado y figura debe por otra parte resultar siempre deficiente y él mismo sólo abstracto. Como solución a esta doble deficiencia, la forma artística clásica es la libre conformación adecuada de la idea en la figura peculiarmente pertinente, según su concepto, a la idea misma, con la cual puede por tanto entrar en libre, perfecta consonancia [...].
> c) La forma artística *romántica* supera a su vez la perfecta unión de la idea y su realidad, y se instala a sí misma, si bien de modo superior en la diferencia y la oposición, incólumes en el arte simbólico de ambos aspectos. Y es que la forma artística clásica ha alcanzado la cima a la que puede llegar la sensibilización del arte, y si algún defecto tiene, éste no es sino el arte mismo y el carácter limitado de la esfera artística [...] el arte romántico es la trascendencia del arte más allá de sí mismo, pero dentro de su propio ámbito y en la forma del arte mismo (pp. 57-60).

Bibliografía

Fuentes

Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la estética* (trad. Alfredo Brotóns Muñoz), Madrid, Akal, 1989 (v. or. 1842).

Obras de referencia

Argullol, Rafael. "El arte después de la 'muerte del arte' ", en *Sabiduría de la ilusión*, Madrid, Taurus, 1995.
Bloch, Ernst. *El pensamiento de Hegel*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
Burger, Peter: "Nota final sobre Hegel", en *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
Cacciari, Massimo. "De Hegel a Duchamp", en *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós, 2000 (pp. 145-166).
De Man, Paul. "Signo y símbolo en la Estética de Hegel", en *La ideología estética*, Madrid, Cátedra, 1998 (pp. 131-149).
Eco, Umberto. "Dos hipótesis sobre la muerte del arte", en *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970, pp. 251-267.
Formaggio, Dino. *La "muerte del arte" y la Estética*, México, Grijalbo, 1992.
Gadamer, Hans G. "¿El fin del arte? Desde la teoría de Hegel sobre el carácter pasado del arte hasta el antiarte de la actualidad", en *La herencia de Europa*, Barcelona, Península, 1990.
Llanos, Alfredo. *Aproximación a la Estética de Hegel*, Buenos Aires, Leviatán, 1988.
Oliveras, Elena. "Metáfora, símbolo y alegoría", en *La metáfora en el arte*, Buenos Aires, Almagesto, 1993, pp. 97-124.
———. *La muerte del arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.
Presas, Mario A. "La muerte del arte y la experiencia estética", en *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1997, pp. 103-116.
Ripalda, José María. "La nostalgia de Grecia", en *La nación dividida. Raíces de un pensador burgués: G. W. F. Hegel*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
Sánchez Hernández, Domingo. "Símbolo y metáfora en la estética de Hegel", en *La ironía estética*, Universidad de Salamanca, 2002 (pp. 33-61).
Teyssèdre, Bernard. *La Estética de Hegel*, Buenos Aires, Siglo XX, 1974.

Orientación bibliográfica

El pensamiento de Hegel de Ernst Bloch ofrece una excelente introducción a la filosofía hegeliana. Recomendamos en particular la lectura del capítulo XIV: "La filosofía del arte". Para un acercamiento a las ideas estéticas hegelianas, aconsejamos también la *Aproximación a la Estética de Hegel* de Alfredo Llanos.

Para el análisis de la polémica acerca del "carácter de pasado del arte" en Hegel y

en otros autores (Croce, Schiller, Novalis, Gentile, Banfi), sugerimos *La "muerte del arte" y la Estética* de Dino Formaggio y "Dos hipótesis sobre la muerte del arte", de Umberto Eco. El artículo de Mario A. Presas: "La muerte del arte y la experiencia estética" resulta también muy esclarecedor y abre nuevas perspectivas en la interpretación fenomenológica de la estética hegeliana.

Para quien desee profundizar la cuestión del "arte simbólico" proponemos la lectura de *La metáfora en el arte,* de mi autoría, particularmente del capítulo 9: "Metáfora, símbolo y alegoría", donde se analizan las diferencias entre estos tres recursos del lenguaje.

Notas

1 H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 32.

2 A. Danto. *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 34-35.

3 G. W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, pp. 44-7.

4 El ejemplo es dado por Adolfo P. Carpio (en *Principios de filosofía*, Buenos Aires, Glauco, 1997, p. 319).

5 Considera Hegel que "*Dios* es la verdad, *Él sólo* es la verdad" (*Enciclopedia*, # 1, citado por A. Carpio, *Principios de filosofía*, op. cit., p. 335). Agreguemos que Hegel fue educado en la atmósfera del pietismo protestante (movimiento de renovación cristiana que insiste en la importancia de la piedad personal, en el llevar a la práctica el mensaje cristiano). Su padre lo anima a ser pastor, vocación que desarrollará luego uno de sus hijos.

6 J. Plazaola. *Introducción a la Estética*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1973, p. 135.

7 G. Deleuze y Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?*, París, Minuit, 1991, p. 10.

8 "Yo estimo el filosofar —afirma Hegel— completamente inseparable de la cientificidad" (*LE*, p. 14).

9 Cf. F. Schelling, *La relación de las artes figurativas con la naturaleza,* Buenos Aires, Aguilar, 1980, p. 29. Agrega luego el filósofo que aquello que da belleza a la obra de arte no es la forma "sino algo que está más allá de la forma: la esencia, lo universal..." (p. 39). El autor se refiere a las artes figurativas, las que —al despertar el alma— coinciden con las restantes artes, especialmente con la poesía.

10 F. Schelling. *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, op. cit., p. 28.

11 La tendencia simbolista en arte surge en la segunda mitad del siglo XIX, como reacción al neoimpresionismo. Odilon Redon y Gustave Moreau, máximos exponentes de la tendencia, cuentan con las imágenes *eidéticas*, que se forman en la fantasía, sin que sea necesaria la presencia física de las cosas. El romanticismo designa al movimiento de oposición al racionalismo y al neoclasicismo que surge a fines del siglo XVIII. Se suele usar el término para aludir al predominio del *pathos* sobre el *ethos* clásico que informa distintas épocas históricas.

12 R. Wellek. *Historia de la Crítica moderna (1750-1950). El romanticismo*, Madrid, Gredos, 1959, p. 365.

13 Tanto la religión de Zoroastro como el simbolismo fantástico del brahmanismo y la representación egipcia de lo trascendente pertenecen a lo que Hegel llama "simbolismo inconsciente", distinto del "consciente". Simbolismo consciente es aquel en el que la forma puede ser pensada separadamente del contenido. El significado es *expresamente* puesto. Corresponde a la forma artística comparativa que incluye, entre otras, a la fábula, la parábola, el proverbio, el enigma, la alegoría y la metáfora. El artista conoce perfectamente tanto la naturaleza íntima de los contenidos como los fenómenos exteriores que utiliza a título de comparación con el objeto de volver concretos esos contenidos. Es como resultado de su intencionalidad consciente que surgen las analogías entre ambos.

14 Cf. M. Heidegger. " El origen de la obra de arte", en *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 2000, p. 31.

15 Cf. H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, op. cit., p. 33.

16 R. Argullol. *Tres miradas sobre el arte*, Madrid, Destino, 2002, p. 298.

17 P. de Man. "Signo y símbolo en la Estética de Hegel", en *La ideología estética*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 134 (v. or. 1982).

18 F. Pessoa. *La hora del diablo,* Buenos Aire, Emecé, 2000, p. 30.

19 Cf. E. Oliveras. *La metáfora en el arte*, Buenos Aires, Almagesto, 1993. La ambigüedad del símbolo ha estimulado a artistas contemporáneos como Víctor Grippo o Roberto Elía, quienes la tematizan en sus obras.

20 H. G. Gadamer. *La herencia de Europa*, Barcelona, Península, 1990, p. 66.

21 Cf. B. Croce. *Saggio sullo Hegel*, Laterza, Bari, 1913, p. 86.

22 La expresión es de Alfredo Llanos (*Aproximación a la estética de Hegel,* Buenos Aires, Leviatán, 1988, p. 132).

23 M. A. Presas. La "muerte del arte" y la experiencia estética", en *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1997, p. 110.

24 C. Millet definió oportunamente al arte conceptual como semiótica del arte, es decir como una reflexión sobre la obra de arte como signo.

25 J. Plazaola. *Introducción a la Estética*, op. cit., p. 135.

26 Cf. D. Formaggio. *La "muerte del arte" y la Estética*, México, Grijalbo, 1992.

27 *Ibid.*, p. 115.

28 Dino Formaggio insiste en la importancia del concepto de casualidad (*Zufälligkeit*), al que se ha prestado escasa atención. Cf. *La "muerte del arte" y la Estética*, op. cit., pp. 101-104.

29 Señala Pierre Lavedan que a mediados del siglo XVIII aparecen dos tendencias que se oponen —el clasicismo y el romanticismo— aunque nacen de un espíritu común: la evasión. Distingue varias formas de evasión: hacia el pasado (neoclásicos, nazarenos alemanes, pre-rafaelistas), hacia el sentimiento (arte romántico), hacia la naturaleza (paisajismo) y hacia lo sobrenatural (*Histoire de l'art, II*, París, P.U.F., 1950, pp. 433 y ss.)

30 R. Wellek. *Historia de la Crítica moderna*, op. cit., p. 373.

31 M. A. Presas. *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1997, p. 112.

32 Cf. G. Genette. "El estado conceptual", en *La obra del arte I*, Barcelona, Lumen, 1996.

33 M. A. Presas. *La verdad de la ficción*, op. cit., pp. 112-113.

34 P. de Man. "Signo y símbolo en la Estética de Hegel", *op. cit.*, p. 148.

35 G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal,* Buenos Aires, Revista de Occidente, 1964, tomo I, p. 143 (trad. José Gaos).
36 P. de Man. "Signo y símbolo en la Estética de Hegel", *op. cit.*, p. 147.
37 *Ibid.*
38 H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello,* op. cit., p. 86.

CAPÍTULO VI

NIETZSCHE Y LA VITALIDAD DEL ARTE

Friedrich Nietzsche (1844-1900) es un autor clave para la Estética. Toda su filosofía está impregnada de estética; desde el primero hasta el último período de su producción, insistirá en la importancia del arte, al punto de reconocer que "sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo".

En *El dios que baila*, Massimo Cacciari (1944) sintetiza la centralidad del arte en el pensamiento nietzscheano en estos esclarecedores términos:

> Nietzsche no se interesa en la elaboración de una estética concebida como un dominio filosófico "especial". El arte constituye para él un problema filosófico metafísico. Lo que está en juego en la actividad artística es una *abertura al ser*, una iluminación metafísica sobre el sentido del ser [...] No hay "autonomía" del arte en relación con la filosofía, así como no hay "autonomía" de la filosofía en relación con el arte.[1]

Como más tarde Adorno, Nietzsche tiene una experiencia directa del arte; compone música, principalmente entre 1860 y 1862, cuando contaba con menos de veinte años. Para Nietzsche, el arte se erige en "la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida". Así lo expresa en el "Prólogo a Richard Wagner", incluido en la primera edición de *El nacimiento de la tragedia* (1872), en momentos de su gran admiración por el compositor alemán. Y aun cuando más adelante, en el "Ensayo de autocrítica" (1886) que acompaña la tercera edición de la obra, se arrepiente de su devoción por Wagner tanto como de la influencia de Schopenhauer, quienes le habrían "estropeado el libro", seguirá insistiendo en la importancia de ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida.

1. Períodos e ideas clave de la filosofía nietzscheana

La producción de Nietzsche puede ser dividida en tres períodos:

1) 1865-1877. Este período, que comienza con su traslado a Leipzig para estudiar filología clásica, se caracteriza por su crítica de la cultura y por su devo-

ción hacia Schopenhauer y Wagner. El espíritu trágico, la música y la desmesura son principales pilares de esta etapa en las que se incluyen *El nacimiento de la tragedia* (1872), *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral* (1872), *La filosofía en la época trágica de los griegos* (1873) y las *Consideraciones Intempestivas* (1873-1876). La primera *Intempestiva* está dedicada a David Strauss;[2] la segunda lleva por título "Sobre la utilidad y el perjuicio de los estudios históricos para la vida"; la tercera, "Schopenhauer como educador"; la cuarta, "Richard Wagner en Bayreuth".

2) 1878-1882. En este segundo período Nietzsche rinde homenaje a la cultura y al espíritu libres; se incluyen aquí *Humano, demasiado humano* (1878-1879), *Aurora* (1881) y *La Gaya Ciencia* o *La ciencia jovial* (1882).

3) 1883-1889. En este tercer y último período, llamado de Zaratustra o de la "voluntad de poder", quedan englobados los períodos anteriores, desde la época shopenhaueriana y la distinción entre lo apolíneo y lo dionisíaco en la cultura griega, hasta los intentos por establecer una nueva tabla de valores que reemplace la impuesta por la tradición occidental. Se acentúa la importancia del elemento dionisíaco entendido como una afirmación de la vida, como una voluntad de vivir. En 1883 aparece la primera parte de *Así habló Zaratustra*, obra que será publicada completa, con sus cuatro partes, en 1892. A este último período pertenecen *Más allá del bien y del mal* (1886), *La genealogía de la moral* (1887), *Crepúsculo de los ídolos* (1889), *Nietzsche contra Wagner* (1889), *Ecce homo* (1889), el proyecto inacabado de *La voluntad de poder* y, asimismo, el "Ensayo de autocrítica" (1886), que acompaña la tercera edición de *El nacimiento de la tragedia*. A comienzos de 1889 Nietzsche sufre una fuerte recaída nerviosa y un ataque de "parálisis progresiva", padeciendo su salud un rápido deterioro a partir de 1891.

¿Cuáles son los principales rasgos de la filosofía nietzscheana? Influido por Schopenhauer, Nietzsche retoma las ideas de "pesimismo" y de "querer vivir", como también el concepto de *das Ur-Eine*, lo Uno primordial, relacionado con la idea del eterno fluir de la vida y el eterno retorno. En *El nacimiento de la tragedia* se refiere a lo Uno primordial como "lo verdaderamente existente", "lo eternamente sufriente y contradictorio" (p. 57). También encontramos allí la expresión *Trieb* (instinto, impulso, tender hacia) y *Kunstrieb* (impulso artístico), extraída del vocabulario de Schopenhauer.

La palabra "voluntad" (*Wille*) es adoptada por Nietzsche en el sentido que tiene en Schopenhauer, no como facultad individual sino como centro y núcleo del mundo que encuentra expresión en la música como lenguaje universal. El "querer vivir", que expresa esa voluntad, no es una noción psicológica o moral sino una categoría ontológica. Es esencia de las cosas, por lo que su importancia es similar a la del *noumeno* o cosa en sí en la filosofía de Kant. Al ocupar esa "voluntad" el lugar central de la razón, la posición de Schopenhauer ha sido definida como anticartesiana. Asimismo, su idea del querer vivir se relaciona con el "pesimismo", habida cuenta de los sufrimientos que acechan al ser humano, un ser consagrado para la muerte.

Sin embargo, *El Nacimiento de la tragedia* nos aleja del pesimismo radical de Schopenhauer (que algunos atribuyen a sus crisis periódicas de melancolía)

porque si la tragedia tiene un fondo pesimista, ella es también para Nietzsche, en razón de sus orígenes, afirmación de la vida exuberante. De ninguna manera "pesimismo" es entonces sinónimo de nihilismo, siendo Nietzsche un filósofo del vitalismo, defensor acérrimo de la fuerza de la vida. Por lo tanto, si hay nihilismo en él, no es negativo; es un nihilismo positivo.

El nihilismo activo encuentra expresión en la tajante sentencia del libro tercero (aforismo 125) de *La Gaya ciencia*: "Dios ha muerto". De esa muerte, que podría ser considerada "negativa", se desprende una consecuencia notablemente positiva: el acto "grandioso" de la centralidad del ser humano.

> ¡Dios ha muerto! ¡Y somos nosotros quienes le hemos dado muerte! ¿Cómo nos consolaremos, nosotros, asesinos entre los asesinos? Lo que el mundo poseía de más sagrado y más poderoso ha perdido su sangre bajo nuestro cuchillo. ¿Quién borrará de nosotros esta sangre? ¿Con qué agua podremos purificarnos? ¿Qué expiaciones, qué juegos nos veremos forzados a inventar? ¿La grandeza de este acto no es demasiado grande para nosotros? ¿No estamos forzados a convertirnos en dioses, al menos para parecer dignos de dioses? No hubo en el mundo acto más grandioso, y las generaciones futuras pertenecerán, por virtud de esta acción, a una historia más elevada de lo que fue hasta el presente toda la historia.

Lejos de ser detestable, la "muerte de Dios" o muerte de la Verdad (con mayúscula) ha forzado al hombre a convertirse en Dios, por lo cual las generaciones que siguieron a esa muerte pertenecen, según Nietzsche, a una historia "más elevada".

La "muerte de Dios", es decir, la pérdida del fundamento, lleva a la creación de nuevos valores. Permite perfilar al hombre del futuro, al "superhombre" o "ultrahombre", un ser independiente, individualista, valiente, autónomo, creativo. Enfrentado a la muerte de Dios preconizada por Zaratustra, y aceptando la rueda del eterno retorno, ese "superhombre" asume el instante como si fuera eterno y además desea que así sea. Siente la vida (esta vida) con gran intensidad pues ya no cuentan para él las recompensas del mundo futuro que las religiones prometen. Ejerce la "voluntad de poder", pero no en el sentido aberrante que le dio el nazismo. No se trata del poder sobre los otros sino del poder sobre sí mismo, poder que está en la base de la creatividad. Figuras visibles del "superhombre" son Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Shakespeare, Goethe (no el ariano rubio de las SS, como pretendieron los seguidores de Hitler).

La posición de Nietzsche se revela opuesta a la de Hegel, quien había considerado al cristianismo como la religión más evolucionada, Nietzsche ve en él una moral de esclavos, creada por quienes, favoreciendo sus propios intereses, fomentan un comportamiento de sumisión. Sus seguidores son las masas (el "rebaño, la "manada", la "muchedumbre") que pasivamente se adaptan a los valores tradicionales.

Otra diferencia con Hegel es que mientras éste cree en un desarrollo lineal de la historia, en un proceso en el que la Idea se va reconociendo cada vez más, Nietzsche piensa en un desarrollo circular del tiempo, en un eterno retorno.

Por otro lado, mientras Hegel acepta la posibilidad de conciliación Idea-forma o contenido-manifestación, Nietzsche la niega porque el mundo es un juego de apariencias sometidas a interpretaciones infinitas. Pensador clave de la hermenéutica y del pensamiento posmoderno, afirma Nietzsche que no existen "hechos" sino sólo interpretaciones. No hay Verdad (con mayúsculas) sino "máscaras" que una y otra vez se interponen entre el sujeto y el objeto. Al extraerlas, lejos de alcanzar el fondo o fundamento de las cosas, el sujeto descubre nuevas máscaras. Dice Michel Foucault:

> Hay en Nietzsche una crítica de la profundidad ideal, de la profundidad de conciencia, que él denuncia como invención de los filósofos; esta profundidad sería búsqueda pura e interior de la verdad. Nietzsche muestra cómo ella implica la resignación, la hipocresía, la máscara...[3]

Lo que Nietzsche descubre es la inversión de la profundidad, el hecho de ser ésta nada más que "un pliegue de la superficie", para decirlo con Foucault. Así como no hay Verdad, tampoco habrá moral universal. El más alto bien será entonces encontrar la propia vocación. Como escribía Kierkegaard en su diario: "Debo encontrar una verdad que sea verdad para mí, una idea por la que pueda vivir o morir".

2. El nacimiento de la tragedia

En 1869, con veinticuatro años, el alumno brillante Nietzsche obtiene, con el apoyo de su maestro Ritschl, la cátedra de Lengua y literatura griegas en la Universidad de Basilea. Era inusual que alguien sin ningún libro publicado y sin tesis doctoral que lo avalara como catedrático, pudiera acceder a esa importante titularidad docente.

La Universidad de Leipzig le había concedido el doctorado basándose en sus publicaciones en la revista que dirigía su maestro Ritschl. Muy joven, Nietzsche parecía alcanzar todo lo que se podía esperar de una carrera universitaria. Precisamente, para probar que no se trataba de una arbitrariedad ni de un acto de nepotismo, decide escribir una tesis, que tuvo su origen en dos conferencias dictadas en 1870: una sobre el drama musical griego y la otra sobre Sócrates y la tragedia. La tesis fue *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (*NT*). Frente a ella, la reacción de Ritschl fue el silencio. En su diario escribió, "ingeniosa borrachera". El efecto del libro fue tan penoso para el joven Nietzsche que al año siguiente de su publicación casi no contó con alumnos en su cátedra, iniciando así un camino de enorme soledad.

En una carta dirigida a su maestro, le dice Nietzsche que su intención es influir en una nueva generación de filólogos. Ritschl no le contesta, pero vuelve a escribir en su diario "megalomanía" y agrega: "soy demasiado viejo para lanzarme por caminos tan nuevos de la vida y del espíritu".

Que un joven profesor, sin tesis doctoral, se consagrara al estudio de Grecia era una audacia notable, que centrara su estudio sobre la tragedia en el espíritu de la música resultaba más que sospechoso, y que además eligiera como subtítulo "Helenismo y pesimismo" era toda una provocación. Pero por sobre todo eso, que tomara a Sócrates y a Platón como responsables de la decadencia del pensamiento occidental, era un atrevimiento imperdonable.

"Tenemos que desmontar piedra a piedra, por así decirlo, aquel primoroso edificio de la cultura apolínea, hasta ver los fundamentos sobre los que asienta" (*NT*, p. 51), tal es el programa de Nietzsche. Su objetivo es la crítica del paradigma de la "grecidad" como modelo de racionalidad apolínea. La importancia de esta crítica es tan grande que Nietzsche no habría ido nunca más allá de lo que revelan las páginas del *NT*. Así lo afirma Sánchez Pascual en la Introducción a dicha obra.

La crítica nietzscheana a la "grecidad" desemboca en una crítica más general a la cultura de Occidente. En "Nietzsche y el espejo griego",[4] dice Marc Jimenez que Grecia antigua es el "espejo" en el que el filósofo ve reflejada la imagen del mundo occidental, particularmente el filisteísmo cultural de la burguesía satisfecha de su tiempo que no se resignaba a "vivir en peligro". Podríamos decir que late en Nietzsche la pregunta por la posibilidad de existencia de alguna esperanza de que reviva en Alemania un espíritu similar al trágico (en el que, como veremos, lo apolíneo y lo dionisíaco se interconecten), y que le permita a esa nación "regresar a la fuente primordial de su ser" (*NT*, 159). Nietzsche cree encontrar ese espíritu en Wagner y toma como referencia mayor el tercer acto de *Tristán e Isolda*.

Lo apolíneo y lo dionisíaco

En su "Ensayo de autocrítica" (1886), Nietzsche se refiere a la "excesiva longitud" de *El nacimiento de la tragedia*, lo que estaría dado por el constante ir y venir en torno de la cuestión de lo apolíneo y lo dionisíaco a lo largo de veinticinco capítulos. Lo apolíneo y lo dionisíaco son dos "instintos" (*Trieb*) que él descubre en la tragedia griega pero que también se encuentran en las más diversas manifestaciones del arte. Aunque distintos, esos instintos "marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos" (*NT*, p. 40).

Para Nietzsche, el alma helénica —tradicionalmente ligada a lo apolíneo— no es medularmente apolínea sino trágica por excelencia, porque nace de la alianza del espíritu apolíneo con el dionisíaco, del equilibrio entre la mesura y la desmesura. De este modo echa por tierra el concepto, legitimado por la tradición, de "grecidad" como sinónimo de racionalidad y mesura. Estos sinónimos podrían aplicarse a un cierto tipo de manifestaciones —apolíneas— de la cultura ateniense del siglo V, principalmente a la escultura y a la arquitectura, pero no podrían emplearse en otras exteriorizaciones de cultura griega, como la que, según la sabiduría popular, encarna Sileno (figura mitológica, mitad divino y mitad mortal) cuando dice: "Lo mejor es totalmente inalcanzable para ti:

no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti morir pronto" (*NT*, p. 52). ¿Dónde queda la mentada jovialidad y la serenidad griegas, el alma bella de un pueblo maravilloso confiado de sí? ¿Dónde queda el optimismo socrático y el placer del conocimiento que intenta abrazar, en círculos cada vez más amplios, el mundo de las apariencias? ¿Dónde queda la imagen de serenidad del pueblo griego que exaltaron Winckelmann, Schiller y Hegel? Además, si el pueblo griego hubiera sido realmente jovial, optimista, sereno y confiado de sí: ¿para qué la tragedia?

La veta pesimista de la sabiduría popular griega contenida en la máxima de Sileno es analizada por Nietzsche con detenimiento. Consideró que el pueblo griego estaba dotado de un particular talento para la sabiduría del sufrimiento. "¡Cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello!" (*NT*, p. 191), concluye. Para compensar el sufrimiento, el pueblo griego tuvo que crear las imágenes de los dioses olímpicos. "¿De qué otro modo habría podido soportar la existencia, si en sus dioses ésta no se le hubiera mostrado circundada de una aureola superior?" (*NT* pp. 51-53).[5] La pregunta no deja de tener actualidad: ¿Acaso hoy la ficción, en sus diversas formas, no estaría ayudando también a hacer más soportables los avatares de la vida?

Si Apolo encarna "la bella apariencia", Dionisos encarna el sufrimiento extremo. Uno, hijo de Zeus y de Leto, dios de la ley y de las artes; el otro, hijo de Zeus y de Sémele, dios del vino y de la disonancia. Podríamos preguntar: ¿qué otra cosa es el ser humano sino la encarnación de una disonancia? Pero esa disonancia exige, para hacer posible la vida, una ilusión magnífica que extienda un velo de belleza sobre el padecimiento. Tal sería el propósito de Apolo. Aunque antagónicos, ambos dioses —cuyos cultos se alternaban en Grecia— resultan entonces complementarios.

Apolo designa el *principium individuationis* (principio de individuación) del mundo placentero de la "bella apariencia". Las imágenes apolíneas de los dioses griegos, proyectadas principalmente en las esculturas, son formas mediante las cuales el hombre griego se "salva" del sentido trágico de la existencia. Si Apolo presenta el tranquilo mundo de la *individuatio*, Dionisos expresa su anulación. Si lo apolíneo se encuentra principalmente en la escultura; lo dionisíaco se despliega en la música, origen de la tragedia griega.

> Música y mito trágico son de igual manera expresión de la aptitud dionisíaca de un pueblo e inseparables una del otro. Ambos provienen de una esfera artística situada más allá de lo apolíneo (*NT*, p. 190).

De acuerdo a la mitología, Dionisos fue despedazado por los Titanes; muere y resucita de sus pedazos, sufriendo metamorfosis para evitar ser nuevamente destruido. Los hombres resultarían encarnaciones de aquel ser único despedazado. Que sus vidas sean sufrientes se explica entonces por el mito del desmembramiento inicial, por la división de lo Uno primordial.

La vida se desgarra y produce individuaciones, pero tiende a reintegrarse con la muerte, que resulta la aniquilación de lo individual. En este sentido, morir no es desaparecer sino sumergirse en el origen que incansablemente produce nueva vida. Asumir este pasaje constante, este eterno retorno, es pensar trágicamente; es entender que todo lo que nace se dispone a un ocaso doloroso. Pero esto no es motivo de desesperación. Hay un consuelo metafísico porque nosotros somos, por breves instantes, el Ser Primordial y podemos sentir su indómito placer de existir. En efecto, si bien la tragedia juega "con la espina del displacer" (*NT*, p. 190) al mostrar lo feo y lo disarmónico, presenta el consuelo de entender que, en el fondo de las cosas, la vida es indestructiblemente poderosa, tan poderosa como los sátiros del coro que viven inextinguiblemente.

Entre las diferentes formas de arte, la música es la dionisíaca por excelencia. Como la vida, fluye y nos invade haciéndonos sentir uno con ella y con los demás. También la tragedia, que nace del espíritu de la música (del coro), hace que los abismos que separan a un hombre de otro dejen paso a un sentimiento de unidad que retrotrae todas las cosas al corazón de las vivencias primordiales. Pero no debemos olvidar que la tragedia también incorpora lo apolíneo en la palabra, en el diálogo de los personajes, en el *lógos* (palabra y razón). Con el paso del tiempo, como observa Nietzsche, la excesiva importancia del *lógos* conducirá a la decadencia de la tragedia. Dionisos ya no se manifestará por medio de fuerzas inexplicables: lo hará como un héroe épico, casi con el lenguaje de Homero.

En su forma más antigua, la tragedia griega tuvo por tema los sufrimientos de Dionisos, y según Nietzsche es lícito afirmar que, hasta Eurípides, Dionisos siguió siendo, de alguna manera, el héroe principal. Edipo o Prometeo "son tan solo máscaras de aquel héroe originario" (*NT*, p. 96). ¿Por qué sufren como lo hacen? Lo que se estaría castigando en ellos es el exceso pues para un pueblo como el griego, que valoraba la mesura, la templanza (*sophrosyne*), el justo medio, todo exceso debía ser penado. ¿Exceso de qué?, podemos preguntar. De sabiduría en Edipo, de amor en Prometeo (al robar el fuego a los dioses para dárselo a los hombres).

La oposición apolíneo-dionisíaco permite a Nietzsche distinguir tres tipos de artistas: el apolíneo, "del sueño"; el dionisíaco, de "la embriaguez", y el artista, "del sueño y de la embriaguez". El primero está representado en el arte dórico. Sus imágenes proceden del "sueño" porque, según Lucrecio, fue allí donde aparecieron por primera vez las espléndidas imágenes de los dioses. El segundo está representado en el ditirambo, y el tercero, en la tragedia.

Si la característica del artista apolíneo es el concentrarse en las apariencias (en la belleza, en el principio de individuación), la del artista dionisíaco es ir más allá de ellas, sacando las máscaras que ocultan al referente último: Dionisos, símbolo del fluir vital que pasa a través y más allá de todos nosotros. Pero el artista más valorado por Nietzsche es aquel que combina los impulsos apolíneo y dionisíaco, el sueño y la embriaguez. Y este artista es, por excelencia, el trágico griego. En sus obras, el impulso dionisíaco se manifiesta en el coro que canta y danza, mientras que el apolíneo se manifiesta en las formas (personajes) de la escena y en la palabra.

Para describir el impulso dionisíaco, Nietzsche se vale de las analogías de la embriaguez y de la primavera que ejemplifican el "completo olvido de sí":

Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértanse aquellas emociones dionisíacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí (*NT*, p. 44).

A modo de síntesis, presentamos un esquema de los rasgos que identifican a las categorías de lo apolíneo y lo dionisíaco.

Apolíneo	**Dionisíaco**
Separación	Unión
(*principium individuationis*)	(*das Ur-Eine*)
Sueño	Embriaguez
Mesura	Desmesura
Belleza	Disonancia
Placer	Sufrimiento
Inteligible	Irracional
Escultura	Música

El hombre re-unido, fundido en lo Uno primordial, "no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte" (*NT*, p. 45). Es lo que, en los años sesenta, intentó llevar a cabo el movimiento *hippie*. Ya no era necesario hacer pintura o escultura. Pintándose el cuerpo, peinándose de determinada manera, vistiéndose con colores alegres, transformando su vida en "arte", los *hippies* intentaron hacerse uno con la obra, ser ellos mismos obra.

En lo que respecta a la indiscernibilidad obra-espectador, encontramos que entre las manifestaciones de la segunda mitad del siglo XX que mejor ejemplifican esa unión se cuentan las instalaciones. El espectador no está ya "del otro lado de la escena" sino que pasa a ser parte de ésta, cumpliéndose así con una suerte de teatralidad reversible, similar a la de cierto tipo de teatro participativo. Por ser el cuerpo del espectador parte constitutiva de la obra, en un trabajo anterior definimos a la instalación como "arte de la presencia".[6]

En la instalación *Todo tiene sentido...* de Marta Ares el espectador debía atravesar estrechos pasillos —tratando de no tocar las bateas llenas de agua de las que salían puntas afiladas— para llegar al centro de las mismas. Allí la artista había colocado un "señuelo", un texto que sólo podía leer quien se animara a internarse en la obra.*

En *Recordando a Damocles*, Nora Correas invitaba al espectador a espiar por debajo de afilados elementos metálicos que simulaban espadas, para ver su

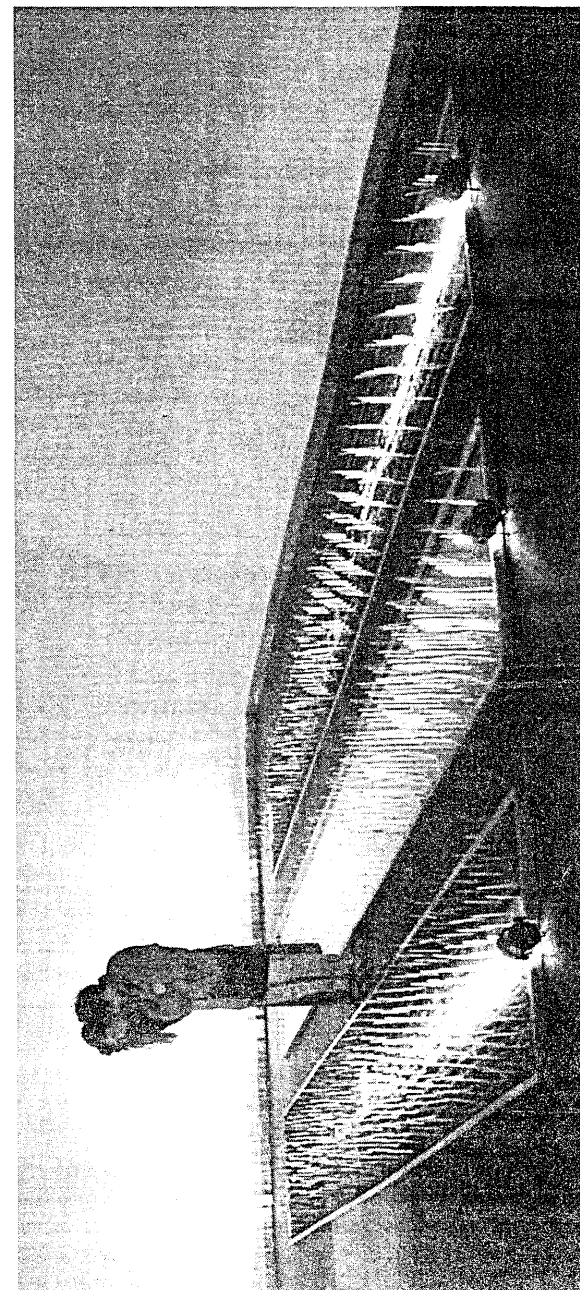
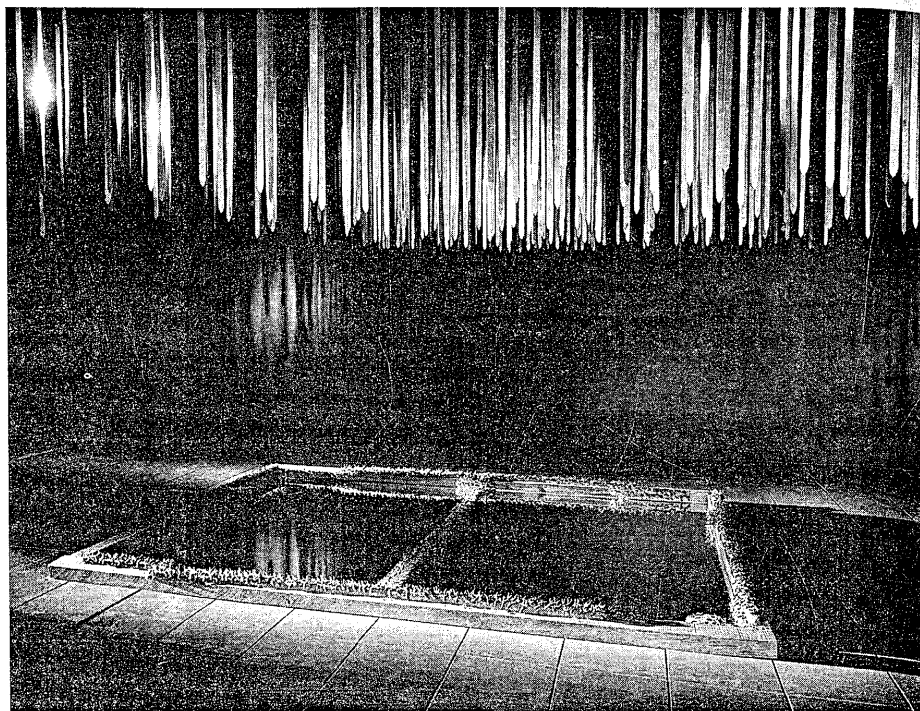
* El texto de Ares decía: "Todo tiene sentido. Hasta que me levanto al día siguiente. Anoche, en sueños, maté a dos personas. El problema era dónde poner la sangre. Eso es mucho más coherente que la mayoría de las cosas que debo hacer durante el día. Por ejemplo, decirte que te amo".

32. Marta Ares. *Todo tiene sentido...*, instalación, 1994. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

33. Nora Correas. *Recordando a Damocles*, instalación, 1994.
Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

figura reflejada en un espejo. Sólo quien aceptara la propuesta de la artista, y venciera el temor de resultar agredido, podía ver la obra completa, mientras que aquel que no lo hacía quedaba con una información parcial de ésta. Vista desde afuera, la obra no descubría todos sus aspectos. En efecto, no llegaba a darse la situación *ergonal* del espectador, el ser éste parte del fenómeno viéndose reflejado, junto a las "espadas", sobre la superficie de un espejo.

La muerte de la tragedia

Para entender por qué, según Nietzsche, se produce la muerte de la tragedia, debemos tener presente cómo nace. En el capítulo séptimo de *NT* se explica que este género, como ya vimos, tiene su origen en la música; concretamente, en el ditirambo (género lírico coral), en el sátiro coreuta dionisíaco que danza y comenta lo que va sucediendo, bajo la sanción del mito y del culto.

Si la importancia del coro es indiscutible, no resulta tan claro su significado. Nietzsche no está de acuerdo con una interpretación "política", que acaso provenga de la *Poética* de Aristóteles (1456 a 27), donde se dice que el coro representa al pueblo frente a la zona principesca de la escena. Esta explicación, "que a más de un político le parece sublime" (*NT*, p. 73), nos aparta de los orígenes religiosos de la tragedia, que excluye cualquier antítesis entre pueblo y príncipe. Tampoco está de acuerdo Nietzsche con la interpretación "tosca" y "no científica" de Schlegel, quien ve en el coro un compendio del "espectador ideal". De mayor respeto le parece la intuición de Schiller, para quien el coro sería un "muro viviente tendido por la tragedia a su alrededor para aislarse nítidamente del mundo real y preservar su suelo ideal y su libertad poética" (*NT*, p. 76). La función de la tragedia sería, en este caso, destacar el ser ficcional de la obra. Así, como señala Nietzsche, la introducción del coro "es el paso decisivo con el que se declara abierta y lealmente la guerra a todo naturalismo en el arte" (*NT*, p. 76). Precisamente, la disminución de la importancia del coro en Eurípides correría paralela con el valor que en sus obras tiene el naturalismo.

Si la tragedia nace del espíritu de la música, su ocaso coincide con la desaparición de tal espíritu; muere por la pérdida de equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisíaco, por exceso de lo apolíneo, por terror hacia lo dionisíaco. El "pecado original" de Occidente es haber tapado con lo apolíneo lo dionisíaco, es haber olvidado el trasfondo dionisíaco de la existencia.

Nietzsche descubre que la tragedia no muere de muerte "natural", a edad avanzada, como otros géneros sino que muere "suicidándose", de manera trágica, podríamos decir en el sentido más común de la palabra. La agonía de la tragedia está en la obra de Eurípides y su asesino es Sócrates, adversario de Dionisos y "héroe del drama apolíneo". Es sabido que Sócrates se abstenía de concurrir al teatro, salvo cuando se trataba de obras de Eurípides, quien, según la leyenda, era ayudado por el filósofo a escribirlas. De este modo, "Sócrates trae la leña y Eurípides prende el fuego". El único género entendido por Sócrates habría sido la fábula esópica, por la racionalidad de sus argumentos. Por otra parte, se dice que Platón, para convertirse en alumno de Sócrates, tuvo que quemar los poemas que había escrito.

En la tragedia de Eurípides, el coro se encuentra reducido a su mínima expresión en favor del *lógos*. Al igual que en la filosofía, predomina el hombre teórico. De acuerdo a este "socratismo estético", todo debía ser explicado, argumentado, racionalmente reasegurado. Todo tenía que ser inteligible para ser bello. Los prólogos de Eurípides, que solían ser dichos por una divinidad que garantizaba la realidad del mito, son ejemplos de la valoración de métodos racionalistas que quitan a la obra el efecto de tensión. Mientras la tragedia esquilo-sofoclea empleaba los recursos más ingeniosos para poner en manos del espectador los hilos necesarios para la comprensión, Eurípides preferirá el *deus ex machina** para asegurarle al público el destino de sus héroes. Se podría decir

* Figura divina que por medio de un mecanismo era sacada a la escena al final de las obras para provocar el desenlace.

que, como Descartes, no fue capaz de demostrar la realidad del mundo empírico más que apelando a la veracidad de Dios.

En las tragedias de Eurípides, como por ejemplo *Medea*, se llega a una representación más naturalista, en la que el espectador ya no se funde con la representación. En lugar del éxtasis dionisíaco se impone una suerte de debate público con "fríos pensamientos" y "afectos ígneos" expuestos de una manera "sumamente realista", que en modo alguno sumerge al espectador "en el éter del arte" (*NT*, p. 111). El personaje de Eurípides se caracteriza por ser "de corazón agitado, de cabellos erizados; traza el plan como pensador socrático, lo ejecuta como actor apasionado" (*NT*, p. 111). Ya no asume con nobleza su destino trágico; sin aura de nobleza, despliega una serie de explicaciones retóricas para defender su posición.

La muerte de la tragedia produjo, según Nietzsche, un vacío enorme. El género que le sigue es la comedia ática nueva. No es casual que sus cultores veneraran a Eurípides. Filemón decía que él hubiera podido dejarse matar con tal de ir a ver a Eurípides al otro mundo.

3. La voluntad de poderío

Tan importante como *El nacimiento de la tragedia* resulta para la Estética una obra del tercer período de Nietzsche, *La voluntad de poderío* o *Voluntad de poder* (*VP*), según las traducciones.[7] A diferencia de aquel temprano texto se impone aquí un estilo fragmentario. Según Maurice Blanchot, el habla fragmentaria de Nietzsche obedece a una motivación profunda: está en relación directa con la muerte de Dios y con su concepción del mundo como un texto al que hay que interpretar infinitamente.[8]

Todos los temas principales de Nietzsche se dan cita en esa obra póstuma: la doctrina del eterno retorno, la necesaria renovación de los valores, el "Dios ha muerto", el nihilismo, la crítica a la religión y a la moral cristianas que había afirmado en *El anticristo*.[9] El cristianismo es visto como factor de decadencia: el creyente es un ser dependiente, que no se pertenece a sí mismo, contrario a aquel que ejerce la voluntad de poder. La obra se orienta hacia una "filosofía de la vida", hacia una nueva condición de felicidad del hombre, para lo cual resulta imprescindible, según Nietzsche, corroer los fundamentos de la civilización occidental y cristiana y alcanzar nuevos valores que inauguren una nueva civilización. Para nombrar al protagonista de esos cambios, Nietzsche se vale del término —ya utilizado por Herder y Goethe— *Übermensch* (superhombre o ultrahombre), capaz de ejercer la voluntad de poder (*Wille zur Macht*). Si bien Nietzsche no acuñó la palabra, el hecho es que se ha hecho famosa por el sentido que él le dio.

En la magna empresa de la transmutación de los valores, el arte y el artista tendrán un papel crucial. En este sentido, autores como Heidegger reconocerán en "La voluntad de poderío"[10] una vuelta al *Nacimiento de la tragedia*, en cuanto que allí el arte es considerado "la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida".

El significado —nada fácil de entender— de la palabra "voluntad" en Nietzsche nos aparta del significado habitual de "apetencia", de algo que se dirige a una meta, como podría ser la felicidad o el placer. Dice Heidegger:

> [...] el poder no puede nunca ser antepuesto a la voluntad, como si el poder fuera algo que pudiera ponerse de antemano fuera de la voluntad. Puesto que la voluntad es resolución a sí mismo en cuanto dominar más allá de sí, la voluntad es el poderío que se da poder a sí como poder.[11]

"Voluntad de poder" no es querer algo particular; la expresión hace referencia a la esencia del ente, de allí que "voluntad de poder" sea siempre voluntad *esencial*. "Poder" no se refiere a algo que se añada a la voluntad sino que es una "aclaración de la esencia de la voluntad misma".[12] "Voluntad de poder" equivale entonces a "voluntad de voluntad", según aclara Vattimo:

> Poderío no es otra cosa que posibilidad de disponer de algo, es decir, posibilidad de querer. Querer el poderío significa querer querer. Ha de preferirse la fórmula "voluntad de voluntad" porque hace resaltar un aspecto decisivo de la concepción nietzscheana del ser: que la voluntad quiera sólo querer significa que ella es puro querer sin algo "querido"; la voluntad está sola, no tiene ningún término al cual tender más allá de sí misma.[13]

Para Nietzsche, la moral debería estar fundada en la "voluntad de poder", que no es la de los débiles y fracasados sino la de los que luchan por no permanecer aferrados a prejuicios y fundamentalismos. Si bien el poder es asimilado por Nietzsche con frecuencia a la fuerza, no siempre ésta queda determinada de manera precisa. Podríamos relacionarla con la capacidad de actuar implícita en la palabra griega *dynamis* según el sentido dado por Aristóteles.

Lo cierto es que los seres fuertes que Nietzsche concibe son en realidad los más moderados, los que no tienen necesidad de principios de fe extremos pues no temen, sino aman, una buena parte de azar, de contradicción y de absurdo del mundo; son los que no tienen miedo de las desgracias porque están seguros de su poder, los que aceptan las cosas problemáticas y terribles tal como son. Esos seres, superhombres o ultrahombres, son una transfiguración del hombre y se encuentran ejemplificados en los artistas, y de ninguna manera en quienes ejercen autoritariamente el poder o en los "humanos demasiado humanos".

Superioridad del arte y del artista

En "La voluntad de poderío como arte" (libro tercero de *VP*), Nietzsche declara la superioridad del arte al compararlo con la moral y la filosofía. Dice explícitamente:

> Nuestra religión, nuestra moral y nuestra filosofía son formas de la decadencia del hombre. El "movimiento opuesto" es el "arte" (*VP*, p. 429).

En el artista se refleja la vida del modo más transparente; por este motivo justifica Nietzsche su superioridad. Dice Heidegger:

> Vida es la forma del ser que nos es más conocida. La más íntima esencia del ser es la voluntad de poder. En el ser artista encontraremos el modo más transparente y conocido de la voluntad de poder. Puesto que de lo que se trata es de la aclaración del ser del ente, la meditación sobre el arte tiene dentro de ella una preeminencia decisiva (*VP*, p. 74).

Más que cualquier otra manifestación humana, el arte expresa la fuerza creativa de la voluntad de poder, fuerza que supone autosuperación o, como a veces dice Nietzsche, *sublimación*.

Los artistas conforman "lo más alto en la especie humana", son lo contrario de la mediocridad, de la conformidad a lo establecido: son "animales vigorosos" que aspiran a erigir una nueva tabla de valores; sienten el sentido de los acontecimientos en perfecta coincidencia con el sentido de la propia vida; tienen conciencia del eterno retorno y así pueden reducir el valor del hombre sin convertirlo en pequeño ni débil.

Podríamos decir que el superhombre es el hombre dionisíaco, el que ha logrado disciplinarse a sí mismo sin perder la libertad; su disciplina es la consecuencia de la máxima libertad. "Libertad" y "disciplina" resultan entonces términos sinónimos.

Si el superhombre se manifiesta en el artista, la "voluntad de poder" se manifiesta en el arte, abierto en todos los sentidos. No tiene éste ninguna pretensión de alcanzar soluciones finales o definitivas. El arte es hermenéutica. Precisamente por esto, no es aceptable, para Nietzsche, que sea catarsis, cualquiera sea la interpretación que se dé a la doctrina aristotélica. El arte no tiene por fin calmar las pasiones mediante un desahogo momentáneo; tampoco aplacarlas con el auxilio de la razón. Esto sólo sería posible si el arte se moviera hacia una solución final. Nada mejor que él para ver la realidad del mundo como juego de apariencias y de perspectivas abiertas. Lo que se ha llamado "mundo verdadero" no es, pues, más que una fábula, una ilusión positivista. Cada interpretación tiene y abre perspectivas, es una interpretación entre otras, y nada más. En *Más allá del bien y del mal* dice Nietzsche: "suponiendo que también esto sea nada más que interpretación [...] bien, tanto mejor" (af. 24). Pero este perspectivismo no significa que la misma teoría que afirma la pluralidad de las perspectivas niegue la elección. Nietzsche eligirá la fuerza y la creatividad, no la debilidad y el resentimiento.

El arte es, en síntesis, el mejor modelo de la "voluntad de poder". La fuerza creadora del arte —que está detrás de la idea de "poder"— hará que Nietzsche conceda a los artistas "mayores derechos que a todos los filósofos que hayan existido" (*VP*, p 444). La filosofía sería una forma de decadencia porque ha postulado la existencia de un mundo ideal, y ha considerado al mundo material como carente de valor. Ese mundo ideal de inspiración platónica conduce a un nihilismo pasivo o reactivo (no activo).

¿Cuál es la principal diferencia entre el nihilismo pasivo y el nihilismo activo? En el primero, el sujeto reconoce la insensatez del devenir y desarrolla un sentimiento de pérdida y de odio por la vida; en el segundo, reconoce esa insensatez, se instala en ella y crea nuevos valores. Así el superhombre, encarnado en el artista, crea.

Al artista lo mueve una fuerza superior contraria a la voluntad de negar la vida. Es un ser "anticristiano, antibudista y antinihilista" por excelencia. No es dócilmente domesticable, "como el mediocre europeo de hoy" sometido al Estado y a la Iglesia, agrega Nietzsche.

Nietzsche concibe la idea de un "filósofo-artista", opuesto al filósofo nihilista, idealista, platónico, cristiano, que defiende el sentido de este mundo frente a toda especulación transmundana. El "filósofo-artista", opuesto a Sócrates (y al filósofo optimista que cree en la ciencia y en el progreso), encarna, para Nietzsche, al tipo de filósofo dialéctico, antimístico, defensor de las apariencias y de las interpretaciones.

El arte tendrá, para Nietzsche, más valor que la verdad pues la verdad es "fea" y no es posible vivir con ella. Siendo "mentira", el arte es imprescindible para no perecer a causa de la verdad.

> Por nuestra parte necesitamos de la mentira para conseguir la victoria sobre esta realidad, sobre esta "verdad", o sea, para vivir... El hecho de que la mentira se necesite para vivir forma parte de este terrible y enigmático carácter de la existencia (*VP*, p. 461).

En *Genealogía de la moral* dirá Nietzsche que en el arte la mentira se santifica y que la voluntad de engaño "tiene a su favor la buena conciencia" (aforismo 25). Por lo demás, el mentir y la voluntad de disfrazarse sin mala conciencia son las características positivas del arte en *La gaya ciencia*.

En más de una ocasión entonces Nietzsche presenta la idea de que el arte es lo que hace posible la vida, es el gran estimulante de la vida. No enseña resignación ni promueve la pasividad. Su efecto es tónico, no sedante o narcótico. Si bien el artista —tal como lo encontramos en la tragedia— percibe el carácter terrible y enigmático de la existencia, igual "lo vive y lo desea vivir" (*VP*, p. 462). Esto es así porque él es un animal vigoroso, poseedor del instinto de poder.

El arte es esencialmente afirmativo, porque da muestras de poder, de la afirmación de la existencia. De allí que el concepto de "arte pesimista" sea para Nietzsche una contradicción. Además de afirmativo, el arte es comunicativo. Es "el más alto punto de comunicabilidad entre las criaturas" (*VP*, p. 438).

NIETZSCHE, CRÍTICO DE ARTE

No podemos dejar de destacar que en su obra póstuma, Nietzsche se perfila también como crítico de arte. Se pregunta si el arte es consecuencia de la insatisfacción ante lo real, o bien si él expresa el reconocimiento de la felicidad disfrutada. En el primer caso, se ubicaría la literatura del *Sturm und Drang* que él critica; en el segundo, el ditirambo. De acuerdo a Nietzsche, el artista románti-

co crea su obra sólo por descontento y, por lo tanto, por espíritu de resentimiento y de venganza. Así lo haría Wagner con su sentimentalismo exagerado.

Nietzsche descubre en la tragedia el nexo que une la voluntad de poder y el "gran estilo" caracterizado por el exceder, por el transgredir. El "gran estilo" del arte trágico muestra "deseos fuertes y aparentemente contradictorios" (*VP*, p. 456) y llega a las últimas consecuencias de las cosas. La profundidad del artista trágico "consiste, en suma, en que su instinto estético otea las consecuencias más lejanas, que no se encierra por miopía en las cosas más próximas..." (*VP*, p. 461).

Del modelo de la tragedia, Nietzsche extrae argumentos para juzgar al arte en general. En el párrafo 794 (*VP*, pp. 430-431) encontramos los siguientes:

- La "embriaguez" como "alto sentimiento de poderío" que produce cambios en las sensaciones de espacio y tiempo, abarcándose con la mirada lejanías enormes.
- La centralidad del cuerpo que el ascetismo y la moral platónico-cristiana habían objetado.
- La "sensualidad inteligente" que permite que el ojo se afine "para percibir muchas cosas pequeñas y fugaces".

El arte es, para Nietzsche, "sensualidad inteligente" —o apariencia lúcida, en nuestra expresión— porque la obra de arte nos hace comprender algo "mediante la mínima ayuda, la mínima sugestión".

Debemos notar, asimismo, que la sexualidad no está ausente en los argumentos críticos nietzscheanos. En efecto, hay relación entre el placer estético y la excitación sexual.

> Primavera, danza y música; todo esto es la realidad de los sexos, y aquella "infinitud dentro del pecho" de que se habla en el *Fausto* (*VP*, p. 431).

Los artistas disfrutan de una especie de "juventud y de primavera", embriagados por la vida: no podría ser artista el hombre docto, "disecado".

> Los artistas de valor son "consecuencia de un temperamento fuerte, exuberante"; se trata de animales vigorosos, sensuales; no se puede pensar —sin un cierto estado de enardecimiento del sistema sexual— en Rafael... Hacer música es también un modo de hacer hijos, la castidad es solamente la economía de un artista (*VP*, p. 431).

Nietzsche critica a los artistas de su tiempo, comparándolos con mujeres histéricas. Están inmersos en el estado de ánimo del cristianismo, transformando en dramático lo más mínimo. También critica la falta de grandeza de Victor Hugo y de Richard Wagner. Del primero, destaca su gran charlatanería; del segundo, su pretendido virtuosismo. Cuando Wagner es mostrado y venerado como "modelo", "mi impaciencia llega al colmo", confiesa Nietzsche (*VP*, p. 451). Para él, la música dramática de Wagner es, simplemente, "mala música".

Nietzsche se separa de Wagner, su gran amigo de otros tiempos, cuando cree que por él la música ha sido despojada de su carácter afirmativo, pasando a ser música de la decadencia. El músico "ya no toca la flauta de Dionisos". Su obra, teñida de nacionalismo y de cristianismo, resulta una evasión del mundo, no una transfiguración de éste. Observa Nietzsche que, como si sirviera bebidas que emborrachan para provocar grandes emociones, Wagner hace creer al público que los ha embriagado la música.

4. La influencia nietzscheana

A pesar de que Nietzsche reconocía ser poco sensible a la plástica (y cuando va a Florencia lo hace por la ciudad y no por amor a la pintura), su pensamiento tuvo repercusión en las artes plásticas del siglo XX. Las dos primeras manifestaciones de ese siglo donde se percibe su influencia son la pintura metafísica y el surrealismo.

Declara Giulio Carlo Argan que la cultura alemana de las dos primeras décadas del siglo XX están dominadas por Nietzsche,[14] y reconoce, en particular, su influjo en la obra de Max Ernst. En efecto, es el surrealismo el movimiento que —luego del dadaísmo— ejerce de modo elocuente la crítica a la razón, a la lógica que "se enrosca sobre sí misma y acaba por morderse la cola" (*NT*, p. 130), como decía Nietzsche.

La pintura metafísica

Ya Benjamin había descubierto, en su ensayo "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea",[15] que un rasgo esencial de esa tendencia es su desconfianza en la suerte de la humanidad europea y encuentra que esa desconfianza tiene antecedente en Nietzsche. Pero la influencia del filósofo no sólo alcanza al surrealismo: Giorgio de Chirico la reconoce en su pintura metafísica, al develar allí del *non-senso della vita*, por sobre el ordenamiento estrictamente "apolíneo" o racional.

> El arte se liberó gracias a los filósofos y poetas modernos. Schopenhauer y Nietzsche fueron los primeros en enseñar el hondo significado del "no sentido" de la vida, y en enseñar cómo ese sin sentido podía transformarse en arte.[16]

La importancia de Nietzsche se vuelve más precisa en la atmósfera (*Stimmung*) de misterio y soledad característica de los cuadros del pintor italiano. No es el amanecer ni el mediodía el momento —mágico— que él registra. Son las sombras del fin de la tarde otoñal las que mejor reflejan la atmósfera "metafísica". Afirma De Chirico:

Lo verdaderamente nuevo que descubrió Nietzsche es una poesía extraña y honda, infinitamente misteriosa y solitaria, que surge de la atmósfera de una tarde de otoño, cuando el tiempo está claro y las sombras son más largas que en verano. Puede hacerse esta experiencia extraordinaria en las ciudades italianas y en algunas otras del Mediterráneo, tales como Niza; pero la ciudad italiana por excelencia, en cuanto a la manifestación del fenómeno, es Turín.[17]

La atmósfera de la tarde otoñal, con las sombras que se alargan porque el sol comienza a estar más bajo, es *leit motiv* de la pintura metafísica. En esas sombras del crepúsculo, los cuerpos se disuelven, pierden materialidad, como si el "principio de individuación" comenzara a resultarles extraño. Recordemos que, en *Así habló Zaratustra*, indica Nietzsche que el "amanecer" es el momento en el que el maestro se pone en camino y avanza hacia la nada, la muerte de Dios. Es éste el momento del "mediodía", el de la inmovilidad total, la hora "en que ningún pastor toca la flauta", "la hora sin sombra" (Borges), un momento de silencio total. Luego, Zaratustra se pone de nuevo en camino hacia el "crepúsculo", que señala el momento de la disolución de las subjetividades en el inevitable proceso del eterno retorno.

También reconoce De Chirico la influencia de Schopenhauer, quien aconsejaba no poner las estatuas sobre pedestales demasiado altos, sino colocarlos sobre zócalos bajos para que el hombre de mármol pudiera hallarse en el mismo nivel de los paseantes y pareciera así "caminar con ellos". Sobre zócalos bajos serán representadas las estatuas en las pinturas metafísicas del artista italiano, así las sombras de esas estatuas tendrán un protagonismo mayor. A través de las estaciones, en la soledad de la estatua, el tiempo no producirá más que un sólo fruto: la sombra. Y esta sombra constituye, según De Chirico, "la vida" de la estatua, su "movilidad mágica".

Actualidad de Nietzsche

En un primer momento, el impacto de Nietzsche se dio más en el plano de lo literario o de la crítica de la cultura que en el plano estrictamente filosófico. A primera vista, la forma poética o aforística de sus textos, tanto como sus contenidos (crítica a la moral, a las ideas religiosas, a los prejuicios de la cultura), no permitieron reconocer su importancia dentro de la ontología o de la metafísica.

Fue Heidegger quien, en sus dos volúmenes sobre Nietzsche, marcó un hito fundamental. La interpretación posterior del pensamiento nietzscheano será consecuencia de la decisiva lectura heideggeriana. Considera Heidegger que Nietzsche es un pensador esencialmente metafísico, que centra su atención en el problema más antiguo de la filosofía —el del ser— aunque con él la metafísica llega a su fin. Nietzsche se presenta así como el primer nihilista verdadero. "La esencia del nihilismo —dice Heidegger— es la historia en la cual del ser ya no queda más nada".

Podríamos resumir diciendo que, por el fermento de sus ideas, y más allá de la importancia que pueda tener como representante de una época, Nietzsche es un filósofo actual. Su pensamiento ha interesado y sigue interesando a filósofos de distintas orientaciones y nacionalidades. En Alemania, además de Heidegger, encontramos a Jaspers, Habermas, Horkheimer, Adorno; en Francia, a Lefebvre, Deleuze, Blanchot, Derrida, Onfray; en Italia, a Banfi, Vattimo, Cacciari; en los Estados Unidos, a Danto; en los países de habla hispana, a Trías, Bunge, Astrada, Sobrevilla.

Si bien no podemos hablar de una "escuela" nietzscheana, el influjo que ha ejercido el pensamiento del filósofo es vivo y permanente, sobre todo en la orientación hermenéutica de la filosofía (Gadamer, Ricoeur, Vattimo, Pareyson), atenta a la historicidad y al replanteo del problema de la verdad y del ser desde la centralidad del sujeto.

En el plano de la Estética, una importante línea de la reflexión contemporánea prolonga la idea nietzscheana del arte como lugar privilegiado del pensamiento y de la acción, una alternativa de existencia humana "positiva", activa, fuerte, sana, no infectada de nihilismo. La filosofía de Nietzsche acarrea, para el artista, el premio y el castigo simultáneos de un "arte sin verdad", exasperadamente vital y necesario.

En síntesis, si Hegel sintió en su época la muerte del arte (o, más exactamente, el carácter de pasado del arte), Nietzsche verá en el arte "eso por lo que la vida merece ser vivida", la única justificación de la existencia humana. El arte redime al hombre porque le permite ver el carácter terrible y enigmático de su existencia. Pero si bien muestra lo terrible, su efecto es tónico; aumenta la fuerza, por eso no puede haber arte pesimista.

Debemos agregar que, en el plano de la moral, es evidente la influencia de Nietzsche en autores como Gilles Lipovetzky. En *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, muestra la inoperancia del "deber ser" en nuestras sociedades. Ya no hay deberes universales y obligatorios que dirijan las conductas, imperativos que superen el círculo de los intereses individuales. Cada uno debe encontrar la verdad "para uno". Pero el individualismo posmoralista no es sinónimo de egoísmo. La preocupación ética no queda anulada; genera en lo más profundo un "altruismo indoloro"[18] que desoye el imperativo categórico y postula una ética de solidaridad "intermitente" —que se hace sentir cuando se requiere de ella— compatible con la primacía del ego.

Es indudable asimismo que todo el discurso de la posmodernidad se vincula, de una manera u otra, con el pensamiento de Nietzsche. Las citas a sus textos son ineludibles, dado su cuestionamiento al cartesianismo, al cientificismo y al positivismo; es decir, dada la distancia crítica que él impuso en el pensamiento occidental como pensamiento del fundamento, de las estructuras estables del ser. Para decirlo brevemente: Nietzsche es el precursor indiscutido del "fin de las ideologías", quien pone en nuestras manos los elementos teóricos necesarios para pensar en el fracaso de la modernidad.

David Sobrevilla presenta esta pregunta circunscripta: "¿Qué puede aprender el pensamiento latinoamericano de Nietzsche?"[19] Responde comentando afirmaciones de Leopoldo Chiappo, quien sostenía que Nietzsche no es

un autor más, sino que representa un alto nivel de conciencia sobre el porvenir del hombre latinoamericano. Concluye Sobrevilla que la crítica a la tradición occidental que emprende Nietzsche no puede sino afectar a nuestros pueblos periféricos.

Fragmentos seleccionados

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*

introducción, trad. y notas Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1981
trad. Eduardo Ovejero y Maury, Aguilar, Buenos Aires, 1947

Cuando en 1872, contando con veintisiete años, Nietzsche publica su primer libro, *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música,* se inicia el camino de soledad intelectual que recorrería durante toda su vida. La obra conmociona el ambiente académico. ¿Cómo alguien podría atreverse a hablar mal de Sócrates y Platón?

En una carta dirigida a su amigo Rohde, de febrero de 1870, dice Nietzsche: "Ciencia, arte y filosofía crecen ahora tan juntos dentro de mí, que en todo caso pariré centauros". Y un centauro es, precisamente, *El nacimiento de la tragedia,* obra en la que se cruzan temas tan diferentes como el arte, el sentido trágico de la vida o la ingenuidad del científico que no ve cómo, llegada a sus límites, "la lógica se enrosca sobre sí misma y acaba por moderse la cola" (*NT,* p. 130).

A la primera edición alemana de *El nacimiento...* (1872) seguiría otra tres años después, en las que se incorporan algunas correcciones. En la (tercera) edición de 1886, se cambia el título, que pasa a ser *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (en lugar de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*), y se agrega un "Ensayo de autocrítica", donde reniega de las influencias de Schopenhauer y de Wagner. Es esta edición, compuesta por veinticinco capítulos, la que seguiremos en esta oportunidad. El lenguaje de Nietzsche no es académico sino poético, intuitivo. No habla al lector culto sino al público en general.

El instinto apolíneo y dionisíaco

Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y dionisíaco: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente. Esos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses. Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra "arte": hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la "voluntad" helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisíaca y apolínea de la tragedia ática (pp. 40-42).

La magia de lo dionisíaco

Bajo la magia de lo dionisíaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto. De flores y guirnaldas está recubierto el carro de Dioniso: bajo su yugo avanzan la pantera y el tigre. Transfórmese el himno A *la alegría* de Beethoven en una pintura y no se quede nadie rezagado con la imaginación cuando los millones se postran estremecidos en el polvo: así será posible aproximarse a lo dionisíaco. Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la "moda insolente" han establecido entre los hombres. Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial. Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. Al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños se veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez (pp. 44-45).

La necesidad de los seres olímpicos

[...] Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses: esto hemos de imaginarlo sin duda como un proceso en el que aquel instinto apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la alegría: a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso. Aquel pueblo tan excitable en sus sentimientos, tan impetuoso en sus deseos, tan excepcionalmente capacitado para el *sufrimiento*, ¿de qué otro modo habría podido soportar la existencia, si en sus dioses ésta no se le hubiera mostrado circundada de una aureola superior? (p. 53).

Nietzsche, Friedrich. *La voluntad de poderío*
trad. Aníbal Froufe, prólogo Dolores Castrillo Mirat, Madrid, EDAF, 1994 (v. or. 1911)

Este trabajo póstumo de Nietzsche es parte de un proyecto (inacabado) que él comenzara en la última etapa de su producción. En la tarea de articulación de los fragmentos que la componen participó su hermana Elizabeth, quien no siempre entendió las ideas del filósofo ni mantuvo el debido respeto a su obra.

La publicación que presentamos está compuesta por cuatro libros y un prefacio en el que Nietzsche declara: "Lo que cuento es la historia de los dos próximos siglos. Describo lo que sucederá, lo que no podrá suceder de otra manera: la llegada del nihilismo. Esta historia ya puede contarse ahora, porque la necesidad misma está aquí en acción".

Los párrafos seleccionados pertenecen a la Sección VI del libro III ("Fundamentos de una nueva valoración"). El título de esa sección es "La voluntad de poderío como arte".

Los artistas

Los artistas de valor son consecuencia de un temperamento fuerte, exuberante; se trata de animales vigorosos, sensuales; no se puede pensar —sin un cierto estado de enardecimiento del sistema sexual— en Rafael... Hacer música es también un modo de hacer hijos; la castidad es solamente la economía de un artista; en todo caso, en los artistas la fecundidad cesa al mismo tiempo la fuerza generativa... Los artistas no suelen ver ninguna cosa como es sino más plena, más simple, más fuerte; para esto tienen que disfrutar de una especie de juventud y de primavera, de una especie de embriaguez habitual en la vida (p. 431).

Efecto tónico del arte

Todas las artes también tienen un efecto tónico, aumentan la fuerza, aumentan el placer (el sentimiento de fuerza), excitan todos los más sutiles recuerdos de la embriaguez; hay una memoria particular que desciende en tales estados de ánimo; entonces retorna un lejano y fugitivo mundo de sensaciones (p. 437).

El más alto grado de comunicabilidad

El estado de ánimo estético se diferencia por una extraordinaria riqueza de medios con qué comunicarse, al mismo tiempo, con la extrema susceptibilidad para los estímulos y los signos. Éste es el punto más alto de la comunicabilidad y de la transmisibilidad entre criaturas vivas; es la fuente del lenguaje. Aquí las lenguas tienen su solar nativo; tanto las lenguas de los sonidos como las de los gestos y las de las miradas. El fenómeno de plenitud es siempre el principio, nuestras facultades han sido sutilizadas por facultades más plenas. Pero aún hoy se oye con los músculos, y también puede leerse (p. 438).

El gusto por lo trágico

Considerando el problema en general, resulta que la predilección por las cosas enigmáticas y terribles es un síntoma de fuerza, mientras que el gusto por lo gracioso y lo decorativo es patrimonio de los débiles y los delicados. El gusto por la tragedia distingue a las épocas y a los caracteres fuertes: su "non plus ultra" es acaso *La divina comedia*. Son los espíritus heroicos los que se afirman a sí mismos en la crueldad trágica: son lo suficientemente duros como para sentir el sufrimiento como placer.
Admitiendo, por el contrario, que los débiles pretendan el goce de un arte que no fue creado para ellos, ¿qué harán para adaptar a su gusto la tragedia? Introduciremos en ella, para interpretarla, "sus propias apreciaciones", por ejemplo, el "triunfo del orden moral en el mundo", o la doctrina de la "falta de valor de la existencia", o "la invitación a la resignación" (o, igualmente, una descarga de emociones, mitad médica, mitad moral, a la manera de Aristóteles). Finalmente, el arte de lo terrible, excitando los nervios, puede adquirir valor como estimulante en los débiles y en los agotados: tal es hoy, por ejemplo, la razón por la que es tan apreciado el arte de Wagner (p. 460).

No hay arte pesimista

Lo que es esencial en el arte es su perfeccionamiento de la existencia, su provocar, la perfección y la plenitud; el arte es esencialmente la afirmación, la bendición, la divinización de la existencia... ¿Qué significa un arte pesimista? ¿No es hasta cierto punto una contradicción? Claro que lo es. Schopenhauer se equivoca cuando pone ciertas obras de arte al servicio del pesimismo. La tragedia, precisamente, no enseña "resignación"... Representar las cosas terribles y enigmáticas, a las que no teme, es ya en el artista un instinto de poder y de soberanía. No existe un arte pesimista. El arte deber ser afirmativo [...] (p. 445).

Bibliografía

FUENTES

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual), Madrid, Alianza, 1981.
———. *La voluntad de poderío* (trad. Aníbal Froufe, prólogo de Dolores Castrillo Mirat), Madrid, EDAF, 1994.

OBRAS DE REFERENCIA

Burgos, Elvira. *Dionisio en la filosofía de joven Nietzsche*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1993.
Cacciari, Massimo. *Desde Nietzsche: tiempo, arte, política*, Buenos Aires, Biblos, 1994.
———. *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
Colli, Giorgio. *Después de Nietzsche*, Barcelona, Anagrama, 1987.
Cragnolini, Mónica. *Nietzsche, camino y demora*, Buenos Aires, Biblos, 2003.
Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1971.
Derrida, Jacques. *Espolones: los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pre-textos, 1981.
Fink, Eugen. *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza, 1984.
Foucault, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995.
Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 1981.
Habermas, Jürgen. *Sobre Nietzsche y otros ensayos*, Madrid, Tecnos, 1982.
Heidegger, Martin. "La voluntad de poder como arte", en *Nietzsche I*, Barcelona, Destino, 2000.
Jimenez, Marc. Jimenez, Mark. "Nietzsche et le miroir grec", en *Qu'est-ce que l'esthétique*, París, Gallimard, 1997.
Santiago Guervós, Luis E. de. *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid, Trotta, 2004.
Sobrevilla, David. "Nietzsche en la actualidad", en *Repensando la tradición occidental*, Lima, Amaru, 1986 (pp. 241-333).
Valverde, José María. *Nietzsche, de filólogo a Anticristo*, Barcelona, Planeta, 1994.
Vattimo, Gianni. *Introducción a Nietzsche*, Barcelona, Península, 1990.
———. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1989.
———. *El sujeto y la máscara*, Barcelona, Península, 1989.
———. "Arte e identitá. Sull'attualità dell'estetica di Nietzsche", en *Revue Internationale de Philosophie*, Bruselas, 1974, Nº 28, pp. 353-390.
———. *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Un buen camino de iniciación a la filosofía de Nietzsche es *La filosofía de Nietzsche* de Eugen Fink e *Introducción a Nietzsche* de Gianni Vattimo, donde figura un detalle de los estudios críticos sobre la obra del filósofo. Asimismo, en *Repensando la tradición occidental*, David Sobrevilla brinda un completo resumen de las contribuciones de autores de distintas nacionalidades en torno del pensamiento de Nietzsche.

Recomendamos, más en conexión con la Estética, el primer volumen del *Nietzsche* de Heidegger ("La voluntad de poder como arte"), como también *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche* de Luis E. de Santiago Guervós y *Nietzsche, camino y demora* de Mónica Cragnolini.

Una vez realizada la primera aproximación al pensamiento estético nietzscheano, recomendamos el texto ensayístico "El dios que baila", de Massino Cacciari, incluido en el libro del mismo nombre. Ese capítulo —con el título "Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana"— integra asimismo el libro *Desde Nietzsche: tiempo, arte, política*, con una muy cuidada traducción de Mónica Cragnolini y Ana Paternostro.

Por último, aconsejamos no privarse del placer de la lectura de *El nacimiento de la tragedia*, que cuenta con una excelente traducción de Andrés Sánchez Pascual.

Notas

1 M. Cacciari, *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 89.

2 La primera *Intempestiva* es un libro sobre otro libro: *La vida de Jesús* de D. Strauss, autor de éxito en su tiempo. Dice Nietzsche que su *Intempestiva* "es la maligna carcajada de un espíritu muy libre a propósito de un espíritu que se tenía por tal".

3 M. Foucault. *Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995, p. 39.

4 M. Jimenez. "Nietzsche et le miroir grec", en *Qu'est-ce que l'esthétique*, París, Gallimard, 1997, pp. 263-281 (hay trad. español).

5 Dice Walter Otto: "¿Por qué se desprecia tanto el mundo divino de los antiguos griegos, el cual, es cierto, se estudia con tesón científico como objeto de interés arqueológico, pero sin pensar que más allá de ello podría tener un sentido y un valor que, como todo lo grande del pasado, también a nosotros podría darnos algo? La razón principal arraiga, naturalmente, en la victoria de una religión que —en oposición a la tolerancia de todas las anteriores — se considera poseedora única de la verdad, de modo que las representaciones de todas las demás, sobre todo de la griega y romana, que hasta entonces reinaban en Europa, sólo pueden ser erróneas o execrables" (*Teofanía*, Buenos Aires, Eudeba, 1978, p. 8). Agrega Otto que en la Ilustración y en el Clasicismo alemán se gozaba con la belleza de las figuras de los dioses griegos y con la riqueza inagotable de sus mitos. Pero ellos eran vistos como "seres hermosos del país de las fábulas" (Schiller). Así, no podían "resistir la crítica del intelecto" (p. 10).

6 E. Oliveras. "La instalación, arte de la presencia", *Espacio del Arte*, Rosario, Año 2, Nº 4,1994 (versión parcial de la ponencia "El concepto de teatralidad en la instalación", presentada en el III Congreso Internacional de Teatro, GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1994). Incluida en E. Oliveras. *La levedad del límite*, Buenos Aires, Almagesto, 2000.

7 F. Nietzsche. *La voluntad de poderío*, Madrid, EDAF, 1994.

8 Cf. M. Blanchot. "Nietzsche y la escritura fragmentaria", *Nouvelle Revue Française*, números 168-169, 1966-1967. Este artículo, ampliado, fue incorporado en *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970.

9 F. Nietzsche. *El anticristo*, Madrid, Alianza, 1996.

10 M. Heidegger. "La voluntad de poder como arte", en *Nietzsche I* (trad. Juan Luis Vermal), Barcelona, Destino, 2000. La versión original de *Nietzsche* (dos tomos) es de 1961. La obra recoge lecciones dictadas en la Universidad de Frankfurt (1936-1940) y trabajos no publicados que se extienden hasta 1946.

11 *Ibid.*, p. 51.

12 *Ibid.*, p. 51.

13 G. Vattimo. *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1985, p. 81.

14 Cf. G. C. Argan. *El arte moderno*, Madrid, Akal, 1991, p. 331.

15 W. Benjamin. "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1971, p. 61.

16 G. de Chirico, *Sull'arte metafisica*, Roma, 1919, cit. por Walter Hess, *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1959, p. 138.

17 *Ibid.*, pp. 138-139.

18 G. Lipovetzky. *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 133.

19 Cf. D. Sobrevilla. "Nietzsche en la actualidad", en *Repensando la tradición occidental*, Lima, Amaru, 1986.

CAPÍTULO VII

HEIDEGGER Y LA VERDAD DEL ARTE

Desde distintas perspectivas, hemos analizado rasgos definitorios del arte: en Kant, su autonomía, en Hegel, su "carácter de pasado", en Nietzsche, su vitalidad. Falta referirnos ahora a su trascendencia, a su relación con la verdad. Para esto nada mejor que recurrir a la teoría estética de Martín Heidegger (1889-1976), pues toda ella está ligada a su concepto de la verdad.

Heidegger, uno de los filósofos más influyentes del siglo XX, ha consagrado a los problemas estéticos una parte relativamente amplia de su obra. Su trabajo más notorio en este campo es "El origen de la obra de arte", que reúne una serie de conferencias pronunciadas entre 1935 y 1936, publicadas por primera vez en 1950 como parte de *Holzwege* (Caminos del bosque).[1] Recordemos que en 1936 se publica, en versión francesa, otro trabajo clave para la Estética: el ensayo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" de Walter Benjamin.

Además de "El origen de la obra de arte", resulta de gran interés para la Estética la serie de estudios sobre Hölderlin, reunidos en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*.[2] Se incluyen en este libro: "Retorno a la patria / A los parientes" (discurso pronunciado en la Universidad de Friburgo recordando el centenario de la muerte del poeta, ocurrida en 1843), "Como cuando en día de fiesta" (discurso pronunciado en 1939 y 1940), "Recuerdo" (aparecido en 1943, en *Escritos memoriales de Tübingen*, recordando el centenario de la muerte de Hölderlin), "La tierra y el cielo de Hölderlin" (conferencia pronunciada en Munich en 1959), "El poema" (texto revisado de una conferencia de 1868) y "Hölderlin y la esencia de la poesía", discurso pronunciado en Roma en 1936 y publicado al año siguiente.

Heidegger se ocupó también de poesía en su ensayo sobre Rilke "Cuál es el cometido del poeta", escrito en 1926 y publicado en 1950, como parte de *Holzwege*.

1. Algunas claves de la filosofía heideggeriana

Ser y tiempo (1927) de Heidegger refiere a la situación del ser humano en el mundo, al modo de ser del mismo como *Dasein** (existente) o, como él dice *Da-Sein* (ser-ahí). Su *ser en el mundo* consiste en estar abierto al mundo, por ello puede comprender y, en esto, se distingue de los demás entes.

El hombre es *ya en* el mundo; está en él sin haberlo elegido. Existe en estado de *yecto*, arrojado en el mundo. Porque el hombre "adviene a ser" en la existencia, es además de *yecto*, *pro-yecto*. Es tiempo, historia, acontecer, evento (*Ereignis*, del griego *ereignen* = acontecer, ocurrir). El arte, dirá Heidegger, "tiene su lugar en el *Ereignis*".[3]

En la perspectiva del acontecer —la del fin de la metafísica— no encontraremos fundamento (*Grund*) sino abismo (*Ab-Grund*).** Ir hacia el fundamento, profundizarlo, es encontrar el abismo. Podemos decir también que en el abismo está el fundamento.

La reflexión sobre el fundamento eleva al plano ontológico la analítica del *Dasein*. Vemos entonces que, aunque interesado en la existencia, Heidegger no es un filósofo exclusivamente "existencialista". Le preocupa también la cuestión ontológica, el problema del ser (tanto como el problema del lenguaje).

En la identificación del ser humano como *Da-sein*, como *acontecer* y *posibilidad*, podríamos encontrar un eco de la idea de "voluntad de poder" nietzscheana. El *Dasein* no se halla predeterminado por el fundamento sino que es "despedido" por él y arrojado a sus propias posibilidades. El develamiento del fundamento-abismo tendrá lugar en la angustia en la cual, espontáneamente, puede el *Dasein* acceder a la verdad de sí mismo. Es en la angustia donde se hace patente el *Dasein*, el fundamento infundado. Se abre entonces la problemática del ser-para-la-muerte, de la temporalidad como finitud radical. El "ser" y el "tiempo" tendrán entonces intrínseca vinculación con la nada.

Ya Sören Kierkegaard (1813-1855) había anticipado la importancia filosófica de la angustia y este antecedente es reconocido por Heidegger en *Ser y tiempo*. Será preciso no confundir la angustia con el miedo. Mientras éste se experimenta ante la proximidad de un objeto atemorizante que amenaza destruir nuestro propio *Dasein*, la angustia no es provocada por nada determinado. La amenaza está en todo y en ninguna parte. Por eso la angustia nos envuelve en un sentimiento de extrañeza inquietante (*Umheimlichkeit*). Lo que nos provoca angustia no es ningún objeto particular intramundano sino el mundo mismo. Lo que nos hace retroceder de angustia es esa exterioridad en la que estamos inmersos, en la que debemos hacer nuestra carrera de existentes. Estamos angustiados *ante* mi ser-en-el-mundo y *por* él. La angustia, que no podrá ser sino angustia ante la muerte, tiene un costado positivo: nos abre

* *Dasein* significa, literalmente en alemán "ser-ahí"; como verbo equivale a "estar", "existir" y, como sustantivo, a "existencia". En el vocabulario técnico de Heidegger designa al ser humano como el lugar —el "ahí" (*Da*)— donde el ser (*Sein*) se manifiesta.

** *Ab* = separación, alejamiento, distancia. En alemán, *Abgrund* significa abismo, precipicio.

al ejercicio de nuestras posibilidades más personales, ofreciéndonos una lección capital.

Sostiene Vattimo que la tesis de que el ser, en la época del fin de la metafísica, se apropia del hombre entregándose a él, resume toda la trayectoria de Heidegger desde *Ser y tiempo* hasta *Nietzsche* y *Sobre el humanismo*.[4] Es importante, agrega Vattimo, destacar el hecho "de que no sólo el hombre no es nunca sin el ser sino también que el ser no es nunca sin el hombre". El ser se relaciona con el hombre en cuanto necesita de él para acontecer. Y el acontecer no es un accidente o una propiedad del ser sino que es el ser mismo.

La radical temporalidad o historicidad del ser tiene importantes consecuencias para el arte. Existe un doble modo de ser del *Dasein*: óntico y ontológico. En el primero, la actividad del hombre es interior al mundo del ente; en el otro se da la apertura misma en la cual se presenta el ente. Y esto ocurre, de manera preeminente (y tal como lo veremos en el ejemplo de los *zapatos* de Van Gogh) en la obra de arte.

El ser humano, ese "ser-para-la-muerte" expuesto a un destino aciago, tiene una posibilidad real de encontrar autenticidad. Puede quedar sometido a la ciencia, a la tecnología, al utilitarismo, es decir, que puede alienarse y pasar a ser un existente olvidado de la totalidad, cortado del Ser (*das Sein*); pero también existe para él la posibilidad de "habitar poéticamente sobre la tierra", según la frase de Hölderlin que Heidegger cita frecuentemente. El poeta —tomado como paradigma del artista— posee el poder de nombrar al ente, de mostrar *lo que es*.

2. Los cinco lemas de Hölderlin

En "Hölderlin y la esencia de la poesía", analiza Heidegger cinco lemas o consignas extraídas de diferentes escritos del poeta: una carta a su madre de enero de 1799, esbozos de obras y poemas.

Para Heidegger la más importante de todas las artes es la poesía (*Dichtung*). Ella es, según leemos en *Sobre el humanismo*, la "casa del ser". No es de extrañar entonces su admiración por Hölderlin, Rilke, Trakl. Si la poesía es la "casa del ser", los poetas son sus guardianes, custodios o "vigilantes". Debemos notar que los poetas que Heidegger elige tienen una importante dimensión filosófica. Paralelamente, el nivel poético de su filosofía es evidente y siempre llama la atención. Notemos su particular poder de pensar en imágenes:

> La palabra —el habla— es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensantes y los poetas son los vigilantes de esa morada.[5]

Este pasaje de Heidegger está contagiado de poesía, al igual que muchos de sus otros escritos. De este modo, él se ubica en la línea abierta por filósofos como Heráclito, Platón o Nietzsche, quienes acercaron el discurso filosófico al discurso poético. La "creatividad" de Heidegger también se pone de manifiesto

en sus neologismos que combinan palabras haciendo muchas veces muy difícil la interpretación y/o traducción.

Admirador de la poesía, Heidegger no podía sino buscar su esencia.[6] La encuentra en la misma poesía, particularmente en Hölderlin, quien, como Mallarmé o Valéry, no sólo hace poesía, sino que también reflexiona sobre la poesía desde la poesía.

El primer lema de Hölderlin analizado por Heidegger dice:

1) *"Poetizar: esta ocupación, la más inocente de todas."*

Este primer lema está extraído de una carta del poeta a su madre. La poesía —y el arte en general— es *inocente* porque "aparece bajo la forma modesta del juego" (cuestión sobre la que volveremos en el último capítulo al presentar las ideas estéticas de Gadamer). Sin las limitaciones de la praxis, la poesía inventa un mundo de imágenes y permanece ensimismada en lo imaginario; tiene algo del sueño y nada de la seriedad de las actividades prácticas. En tanto juego, escapa a las decisiones que en cada momento son *debidas* y no persigue nada *eficaz* en el orden mundano.

2) *"Para eso se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje, para que atestigüe lo que es..."*

Este segundo lema parece contraponerse al primero. Siendo el lenguaje *inocente*, ¿cómo puede ser *peligroso*? La cuestión es aclarada por el mismo poeta cuando dice que su peligro está en mostrar *lo que es.*

Debemos tener presente que mostrar el ser de las cosas no es dar un testimonio de lo que *ya* fue. La poesía *edifica* un mundo, crea un mundo; es, para decirlo con Nelson Goodman, una manera "de hacer mundos".[7] Pero esta alta posibilidad del hombre —la de crear un mundo inteligible— está siempre amenazada por la decepción, la ilusión, el error, la vulgaridad. Así, las palabras pueden llegar a expresar la poesía más elevada como también la frase más banal. No hará falta mucho esfuerzo para encontrar en nuestros medios masivos, globalizados o no, ejemplos de este peligro de banalización del lenguaje.

3) *"Mucho ha experimentado el hombre, / a muchos de los celestes ha nombrado / desde que somos una conversación / y podemos oír unos de otros."*

La idea de una estructura dialoguística del habla adquirirá cada vez mayor relieve en los escritos de Heidegger; lo vemos sobre todo en los ensayos del volumen *El camino hacia el lenguaje,* escritos entre los años 1950 y 1959. Esa idea nos resulta seguramente familiar. La hemos tratado en autores como Kant o Nietzsche. Recordemos que Kant considera fundante, en el placer estético, su universal comunicabilidad. Sentimos placer ante una obra porque sabemos que, al poner en libre juego las mismas facultades (principalmente la imaginación), otros podrán también compartir nuestro sentimiento. Nietzsche, por su parte, verá en el arte el grado más alto de comunicabilidad entre los seres humanos. Y más tarde Gadamer insistirá en la idea de arte como "fiesta", es decir como algo compartido por todos. En la misma línea de pensamiento, José Jiménez afirmará que la dimensión más profunda del arte es el *aprendizaje de la soledad,*[8] siendo ésta una *soledad de compañías posibles* (y reales).

4) *"Pero lo que permanece, lo fundan los poetas."*

Primero, Hölderlin dijo que la poesía era inocente; luego, peligrosa, y más adelante, comunicante. En este cuarto lema, hará referencia a la trascendencia de la obra de arte: es lo único que permanece. Recordemos que esta situación privilegiada del arte, en su relación con la ciencia y la filosofía, fue brillantemente descripta por Deleuze y Guattari (y analizada en el capítulo I).

Es el poeta, según Heidegger, quien da el *nombre* a las cosas, quien funda el ser. La poesía es el lugar privilegiado en el que encontramos las coordenadas fundamentales para una verdadera experiencia del mundo. Mientras en el discurso cotidiano, por lo general banal y sujeto a la practicidad de la vida, se enmascara la presencia original, en la poesía las cosas se redimen de esa banalidad y utilidad.

5) *"Lleno de mérito, pero poéticamente habita el hombre en esta tierra."*

Vivir "poéticamente" quiere decir "vivir en el origen". Hölderlin también dirá en otro lugar de su obra: "Difícilmente abandona el lugar lo que mora cerca del origen".

"Origen" —lo veremos al analizar el ensayo de Heidegger "El origen de la obra de arte"— es *esencia,* el *ser* de las cosas (lo que hace que las cosas sean). Quien vive "cerca el origen" es el poeta, y aquel que llegue a aproximarse a la experiencia poética. Su "lugar" es el poético, el que la poesía *funda.*

3. La esencia de la obra de arte

Al igual que en *Ser y tiempo,* en "El origen de la obra de arte" (OOA), Heidegger sigue el método fenomenológico de su maestro Edmund Husserl (1859-1938). "Hacia las cosas mismas": con esta célebre divisa de Husserl, se define a la fenomenología como método que busca el "fenómeno" (*phainómenon*), "lo que se muestra a sí mismo", lo manifiesto, eso "que aparece". Esto supone poner entre paréntesis —hacer *epojé*— cualquier tipo de interpretación o presupuesto que vaya más allá de lo que la cosa nos da.

"El origen de la obra de arte" es un claro ejemplo de trabajo fenomenológico porque parte de lo que se me enfrenta como objeto (*ob-jectum*).* El punto de partida no es el "arte" sino *la obra de arte.* Sucede que al arte no lo encontraremos *allí,* frente a nosotros. Lo que se nos enfrenta no es el arte sino la obra de arte. Por eso la obra, y no el artista o el arte, será el punto de partida —fenomenológico— de la investigación heideggeriana, aunque luego él descubra que en la cadena obra-artista-arte lo esencial es el "arte".

La obra se manifiesta en primer lugar como *cosa.* Concretamente, un cuadro cuelga de la pared "como un arma de caza o un sombrero". Esta considera-

* Del latín *ob-jectum* (*ob* = delante y *jectum* = arrojado), objeto significa etimológicamente "lo contra-puesto", lo ubicado frente al sujeto.

ción primaria de la obra es la que puede tener el guardián de un museo o la criada que tiene que pasar el plumero al cuadro. Pero, diferente de la "mera cosa", la obra dice "algo otro", es *alegoría,* y también *símbolo,* porque en la obra se junta, se aproxima, una cosa con otra (gracias a la acción del espectador).

En griego, juntar es *symballein.* La obra es una "mitad", o mejor, un fragmento al que debe sumarse otro fragmento. En *La actualidad de lo bello,* Gadamer relaciona este carácter fragmentario de la obra de arte con el mito relatado en el *Banquete* de Platón. Aristófanes cuenta allí que los hombres eran originalmente seres esféricos, pero habiéndose comportado mal, los dioses los cortaron en dos. Ahora cada una de esas mitades, que había formado parte de un ser completo, va buscando su complemento.[9]

Esta parábola bien puede ser transferida a la experiencia del arte. También la obra de arte remite a algo que está más allá del nivel de su *cosidad.* Es un fragmento de un todo ideal que debe encontrar la otra parte que se corresponda con él.

Observemos que la diferencia entre cosa y obra es, en el ensayo de Heidegger, el primer paso hacia la definición del ser de la obra de arte. Ya señalamos que él está interesado en la cuestión ontológica, en lo que una cosa *es,* es decir, en su esencia. Cuando habla de "*origen* de la obra de arte" se refiere, precisamente, a su esencia. Esto es aclarado en las primeras líneas del texto:

> Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia (OOA, p. 11).

El ensayo, que bien podría haberse llamado "La esencia de la obra de arte", se encuentra dividido en tres partes: "La cosa y la obra", "La obra y la verdad" y "La verdad y el arte".

Las definiciones de "cosa"

Heidegger distingue tres terrenos: el de la cosa (*Ding*), que para él tiene el sentido de la "mera cosa" (*blosses Ding*), el de la obra de arte (*Kunstwerk*) y el del útil o instrumento (*Zeug*). En la primera parte del ensayo que analizamos, con el subtítulo "La cosa y la obra", se presentan las principales semejanzas y diferencias entre la cosa, el útil y la obra.

Al hablar de "mera cosa" Heidegger elige como ejemplo un bloque de granito. Lo examina y dice: "es duro, pesado, extenso, macizo, informe, áspero, tiene un color y es parte mate y parte brillante" (OOA, p. 15). Ésas son las propiedades del granito. Hay una palabra que quizá llame la atención del lector: "informe". ¿Por qué dice Heidegger que el bloque de granito es informe? En realidad, sabemos que alguna forma tiene. "Informe" quiere decir, en ese caso, que no ha sido formado por el hombre, que es una forma natural. Todas aquellas cualidades enumeradas son las "propiedades" (lo propio) del bloque de granito. Pero la cosa no se reduce a una simple suma de propiedades. Entonces, se pregunta Heidegger por el *núcleo* de la cosa, lo que los griegos llamaron *to hypokeimenon,* aquello que subyace, lo que luego en latín se llamaría *substantia,* diferente de los *accidens.* Así surge la primera definición de cosa: "substancia con sus accidentes".

Lo que vemos son los accidentes, no lo que está abajo. La sustancia se define por las propiedades; por ejemplo, no habrá un bloque de granito blando, y si cambiamos las propiedades, cambiará también la sustancia. Pero Heidegger no queda satisfecho con la definición que dice "la cosa es la sustancia con sus accidentes"; la critica porque dice que, con ella, estamos haciendo un acto de violencia a la cosa; es un "atropello" (OOA, p. 17) que no deja "campo libre a la cosa con el fin de que pueda mostrar de manera inmediata su carácter de cosa" (OOA, p. 17). La estructura —racional— de la frase "la cosa es la substancia con sus accidentes" nos aparta del método fenomenológico, que intenta llegar a la cosa sin imponerle nada.

Heidegger buscará entonces otra definición capaz de respetar a la cosa y llega a la siguiente: Cosa es "la unidad de una multiplicidad de lo que se da en los sentidos" (OOA, p. 17). En efecto, la cosa llega a través de los sentidos que nos dan una multiplicidad de sensaciones. Pensemos en la puerta que tenemos cerca. Alguien puede cerrarla o abrirla, y en ese caso escucharíamos un ruido (sensación auditiva), pero también podemos verla, porque tiene forma, tal vez relieves y colores (sensaciones visuales), y podemos tocarla (sensación táctil). Es decir que hay una multiplicidad de sensaciones que tienen que ver con una cosa. Pero nuevamente esa definición no deja conforme a Heidegger porque tiende a separar la cosa de las sensaciones.

La tercera definición a la que arriba es: "la cosa es una materia conformada" (OOA, p. 18). La síntesis de materia-forma se adecua igualmente a las cosas de la naturaleza y a las cosas del uso. Asimismo, esa definición constituye el esquema conceptual por antonomasia para toda la estética y la teoría del arte. Forma,[10] al igual que contenido, es un concepto "comodín" bajo el cual se puede acoger prácticamente todo, por lo cual resulta de un generalidad excesiva. Heidegger se preguntará si, para el concepto de forma, evitando la excesiva extensión del término, existe un campo en el que él tenga mayor fuerza de determinación y encuentra que ese campo es el del útil, un tipo de cosa cuya forma tiene por finalidad el cumplimiento de una determinada función (práctica).

La definición del útil según los *zapatos* de Van Gogh

Heidegger decide orientar su búsqueda en dirección al útil, verdadero hilo de Ariadna que le permitirá llegar a conocer la esencia del arte. La definición de cosa como "materia conformada" será aceptada por él en cuanto ayuda a explicar, principalmente, el ser del útil. La forma, en el útil, determina el ordenamiento de la materia y el tipo de materia: deberá ser impermeable para el cántaro, dura para el hacha, firme pero flexible para los zapatos. "Además, esta combinación de forma y materia ya viene dispuesta de antemano, dependiendo del uso al que se vayan a destinar el cántaro, el hacha o los zapatos" (OOA, p. 19). Diferente de la *espontaneidad* del bloque de granito, la forma del útil depende siempre de un fin.

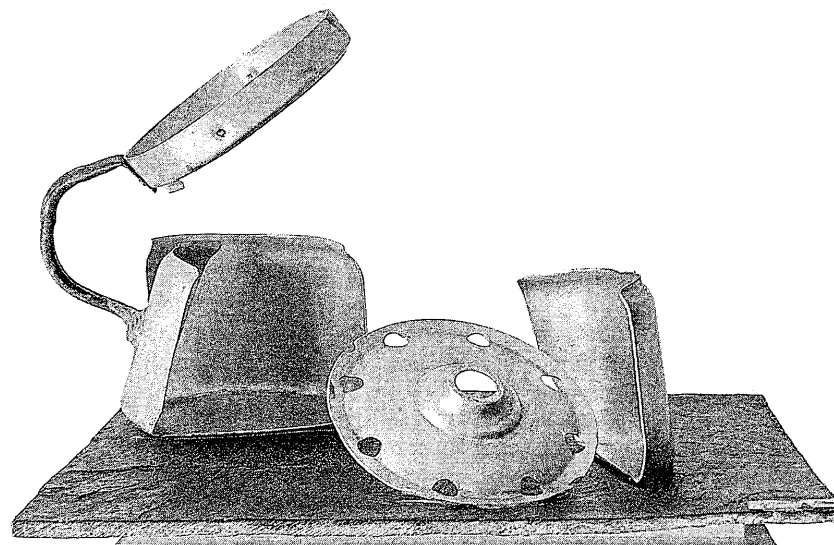
El útil —utensilio, instrumento, herramienta— tiene en común con la obra de arte el haber sido creado por el hombre; sin embargo, no goza de la autonomía de ésta. Por su autonomía, la obra de arte se asemeja al bloque de granito, ambos exhiben una presencia autosuficiente. La mera cosa reposa en sí misma, imperturbable en su insignificancia, por eso el pensar "parece encontrar la mayor resistencia a la hora de determinar la coseidad de la cosa" (OOA, p. 22).

El útil se agota en el uso; cuando funciona bien, no le prestamos ninguna atención. La obra de arte, en cambio, es visibilidad, presencia, mostración, y lejos de resolverse en una función en el mundo, atrae la atención sobre sí. Dice Vattimo:

> [...] la obra de arte está caracterizada por Heidegger por el hecho de ser "irreductible" al mundo, carácter que los instrumentos no tienen: el hecho de que el instrumento, por lo menos mientras funciona bien, no atraiga la atención sobre sí es signo de que se resuelve todo en el uso, en el contexto del mundo al cual pertenece, pues, radicalmente. En cambio, la obra de arte se caracteriza precisamente, aun en la experiencia estética más común, por el hecho de imponerse como digna de atención en cuanto tal. Que la obra de arte no se resuelve, como el instrumento, en el mundo al cual pertenece, es algo que está confirmado por la experiencia que continuamente tenemos del deleite que nos producen las obras de arte, aun del pasado más remoto.[11]

Para ahondar en el ser del útil, para llegar a su esencia, Heidegger toma el ejemplo de un par de botas de campesino. Pero no analiza cualquier par de botas sino una imagen —artística— de una obra de Van Gogh (1853-1890). Así, a través del análisis minucioso que hace de un par de zapatos pintados por el artista holandés, llega a la conclusión de que el ser-útil del útil reside en su servicialidad, en su fiabilidad, en su "ser de confianza". "La utilidad del utensilio sólo es la consecuencia esencial de su fiabilidad" (OOA, p. 24).

El útil nos da seguridad. Gracias a él podemos organizarnos y ordenar nuestro mundo, sentirnos más cómodos, más confortables en él. El útil nos facilita tareas de todos los días; nos presta un servicio; es servicial *siempre y cuando* funcione bien. Mientras funciona como debe, sólo nos servimos de él, no le otorgamos atención. Así, nuestras herramientas domésticas, nuestros utensilios de mesa, hasta un automóvil o una computadora, y la parafernalia de objetos que la tecnología pone hoy a nuestra disposición: todo *desaparece* en el uso. Nuestros zapatos, para retomar el ejemplo de Heidegger, cuanto mejor calcen, cuanto más cómodamente nos permiten caminar, menos atención recibirán de nuestra parte. Comenzaremos a prestarles atención cuando dejen de servir como corresponde que lo hagan, es decir, cuando dejen de ser lo que son: *útiles*.

Para resarcir a nuestros fieles compañeros de tanta inatención, Enio Iommi (1926)[12] los vuelve inútiles, transformándolos en esculturas. Así, más allá de la "gastada vulgaridad del utensilio" (OOA, p. 24), el artista exhibe una pava, una cafetera, una lechera, un embudo o un rallador como *formas* en el espacio y los hace dignos de ser mirados, tan dignos como cualquiera de las esculturas que

34. Enio Iommi. *La lechera vs. el espacio*, aluminio común, 37 x 37 x 26, 1997. Foto: Andrés Fayó.

había realizado antes con materiales "nobles". Iommi opera sobre la materia (aluminio común) de esos útiles casi como un cirujano. Con gran cuidado y precisión, produce cortes perfectos para que podamos observar las formas de los objetos banales del derecho y del revés, en sus concavidades y convexidades, para que podamos apreciar el juego de reflejos y sombras que las proyectan en el espacio.

Iommi muestra que cualquier útil, cualquier *ready-made*, puede transformarse en obra al ser descontextualizado y *mirado*. Por el bien del arte, ese objeto exhibirá diferentes contenidos; hablará, por ejemplo, del ser humano inmerso en su mundo (pragmático), como también del estatuto artístico de las obras. Así, liberado del uso, el objeto cotidiano más banal transformado en escultura, pasa a cumplir con la función esencial —alegórica— de toda obra de arte: *habla de otra cosa*.

Observemos que Heidegger descubre la verdadera esencia del útil no a través de un útil sino a través de un cuadro. "Ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato" (OOA, p. 25). Podemos concluir entonces que la obra de arte es develadora de esencias.

> Pero en todo caso, la obra no ha servido únicamente para ilustrar mejor lo que es un utensilio, tal como podría aparecer en un principio. Por el contrario, el

ser-utensilio del utensilio sólo llega propiamente a la presencia a través de la obra y sólo en ella (OOA, p. 25).

La obra de Van Gogh "ha hablado" y al escucharla nos trasladamos "a un lugar distinto del que ocupamos normalmente" (OOA, p. 25), dice Heidegger. La obra nos ha hecho saber qué es un par de zapatos; produjo la desocultación del ser de ese ente intramundano, cumplió así con lo que los griegos llamaron *alétheia* (desocultamiento de la verdad). Lo dicho de la obra de Van Gogh puede extenderse, claro está, a toda obra de arte. Es ella *puesta-en-obra-de la verdad*; es decir, que vuelve patente el ser del ente, lo que el ente es (siendo).

¿Cuál es la obra que describe Heidegger? Encontramos al menos ocho pinturas de Van Gogh con el tema de los zapatos. En una de ellas, están dados vuelta, mostrando la suela; en otra vemos más de dos zapatos y, en la analizada por Heidegger, como veremos según algunas interpretaciones, los dos zapatos serían del mismo pie. Según Meyer Schapiro (1904-1996), la pintura de Van Gogh a la que hace referencia Heidegger es la perteneciente a la colección del Museo Nacional Vincent van Gogh (número de catálogo F. 255).

Heidegger habría hecho de los *zapatos* de Van Gogh lo que algunos autores, como Jacques Derrida (1930-2004), llaman "sobreinterpretación". Y Derrida agrega, "ridícula y lamentable".[13] En la detalladísima descripción de las connotaciones de los zapatos vemos pasar la vida de un ser humano: la campesina que trabaja y regresa cansada al hogar, el temor por no tener seguro el pan, la alegría por haber vencido la miseria, la angustia ante la muerte y la búsqueda de consuelo, que podría ser la misma búsqueda de Dios.

Podríamos preguntar, como Meyer Schapiro y Derrida, ¿quién es en realidad el portador de los célebres zapatos? ¿Serían de un campesino o de una campesina? (en el texto se habla indistintamente de un portador femenino o masculino). No hay determinación de sexo del propietario de los zapatos. Además, "*ein*" (*ein Paar Bauernschuhe*) tanto puede referir a un zapato de hombre como de mujer. Pero Jacques Derrida no se conforma con que sean de una campesina o de un campesino. En el capítulo "Restituciones" del libro *La verdad en pintura*, pregunta "¿a quién restituir los zapatos?" y responde, recordando a Meyer Schapiro, que los zapatos podrían ser del propio Van Gogh, un hombre de aldea y de ciudad (*a man of town and city*). No sería la primera vez, además, que el pintor representa sus propias pertenencias (pipa, sombrero, guantes, silla, dormitorio).

Pero finalmente, para Derrida, la cuestión de "a quién restituir los zapatos" no resulta demasiado relevante; en realidad, no pertenecen a nadie, concluye. Están allí "y punto". Separados de un sujeto portador, casi como si fueran un retrato, los zapatos "nos miran".[14] Además, según Derrida, no serían un par sino que pertenecerían al mismo pie (izquierdo). Esto los convierte en algo sumamente intranquilizante, *siniestro* (lo que está situado a la izquierda es "siniestro"). Y agrega Derrida: "Uno se tranquiliza con el par"; en cambio, si decimos que los zapatos son del mismo pie, hay algo "extraño, inquietante, amenazante quizás y un poco diabólico".[15] Preguntamos, ¿por qué dos zapatos del mismo pie? y no encontramos respuesta. Hay *unheimlich* (inquietud), en

35. Vincent van Gogh. *Un par de zapatos*, óleo sobre tela, 37,5 x 45, 1886. Museo Nacional Vincent van Gogh, Amsterdam.

el sentido que dio Freud a situaciones donde lo cotidiano, cercano y aparentemente conocido, se vuelve extraño y sorprendente.

En nuestra opinión, al descifrar la obra de Van Gogh, Derrida también cae en una sobreinterpretación; vuelve a hacer lo mismo que denuncia en Heidegger, sumando nuevos contenidos. No le interesa ya analizar qué le pasa a la campesina, ni polemizar sobre quién es el dueño de los zapatos; lo que sí le importa, en el marco de su teoría deconstruccionista, es encontrar elementos marginales, *parergonales, bordes que él subirá a bordo* para que ellos muestren, desde la obra misma, algunos de sus presupuestos constructivos.[16] Derrida se concentrará en signos o huellas de otros signos momentáneamente diferidos; descubrirá la importancia de los agujeros por donde pasa el cordón, el ida y vuelta de éste, lo que podemos y no podemos ver. Esos agujeros refieren, según Derrida, a la esencia del arte (tema que, como vimos, preocupa a Heidegger al trabajar sobre los *zapatos*). Parodiando el ser del arte, son el lugar donde juegan lo visible y lo invisible, la aparición y la desaparición; a su manera, muestran la tensión entre lo que Heidegger llama "mundo", lo que emerge de la obra, y "tierra", lo que se oculta.

La obra y la verdad

La obra de Van Gogh mostró cuál es la esencia del útil. Pero no sólo eso. Permitió ver también cuál es la esencia de la obra de arte. Ella es apertura del ser del ente, desocultamiento del ente, *alétheia*. Dice Heidegger:

> Verdad significa esencia de lo verdadero. Pensamos la verdad recordando la palabra que usaban los griegos, Ἀλήθεια significa el desocultamiento del ente (OOA, p. 36).

Destaquemos que la verdad del arte es una verdad *original* porque sólo allí el ente se abre en su ser, sólo allí la verdad acontece y lo hace "por primera vez", no transcribiendo hechos y situaciones ya dadas. El "mundo" que la obra muestra es original porque es un mundo que ella misma abre y funda. De allí que no se pueda decir que la obra sea verdadera *porque* expresa o atestigua un mundo constituido fuera de ella. No existe en la obra de arte concordancia o adecuación con algo extrínseco precedente. Heidegger manifiesta abiertamente su rechazo a la idea de verdad como "adecuación", como *adaequatio rei ad intellectum* (adecuación de la cosa con el intelecto) según decían los escolásticos.

Aproximándose a afirmaciones de Aristóteles en *Poética*, dice Heidegger que "en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas" (OOA, p. 26). En consecuencia, el criterio de verdad de la obra no podrá ser nunca la *mímesis*, el parecido exterior.

Para entender la esencia de la obra, Heidegger introducirá en la segunda parte de "El origen de la obra de arte" —con el subtítulo "La obra y la verdad"— dos conceptos fundamentales: "mundo" (*Welt*) y "tierra" (*Erde*). Como adelantamos, Heidegger no es un autor siempre fácil de leer y, en este caso, no debemos leer "tierra" en su significado literal aceptado. No es ni el material "tierra" ni el planeta Tierra.

Para aclarar los significados de "mundo" y "tierra" sigamos al autor, quien comienza describiendo un templo griego de la Antigüedad, el Partenón. Las obras, separadas del espacio en el que nacieron, "ya no son lo que fueron" (OOA, p. 29). El Partenón surgió de creencias de generaciones enteras. Está vinculado a la vida del pueblo helénico, que está encerrada en él.

El Partenón nos aproxima al mundo griego, habla de la historia griega. Joseph Sadzik sintetiza el significado de "mundo" en estos términos:

> [...] el "mundo" significa, para Heidegger, la atmósfera espiritual de una época determinada: las corrientes culturales, sociales y políticas por las que atraviesa una época histórica concreta; el conjunto de ideas, creencias y costumbres; todo aquello de que se nutre tal época, lo que vive el individuo en ella.[17]

Al abrir un mundo, el Partenón nos introduce en la grandeza, la dignidad, la gloria del pueblo griego. Nos acerca a la esencia de ese pueblo. Aclara Heidegger que "la esencia del mundo sólo se deja insinuar" (OOA, p. 31). De allí que comience diciendo lo que el "mundo" no es.

> Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas [...] *Un mundo hace mundo* y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar (OOA, pp. 31-32).

El "mundo" no es un objeto que se nos enfrente a la manera de las cosas o los útiles. No está dado de una vez y para siempre. "Un mundo hace mundo" se va haciendo con cada lectura del espectador. De este modo, la obra *inaugura* significados; de allí su intraducibilidad. Si la obra inaugura significados, es porque se muestra, porque no desaparece en el cumplimiento de su función. Su presencia resalta y no se gasta.

Refiriéndose al Partenón, dice Heidegger: "La obra templo, ahí alzada, abre un mundo" (OOA, p. 30). Observemos que Heidegger no habla ya *del* mundo, como en *Ser y tiempo*, sino de *un* mundo y, por lo tanto, implícitamente, de muchos mundos. La capacidad de la obra de "hacer mundo" debemos pensarla entonces siempre en plural, abierta a una cadena interminable de interpretaciones.

Además de abrir un mundo, la obra de arte revela la "tierra". El templo reposa sobre la roca, desafía la furia de las tempestades. Su inmovilidad contrasta con el movimiento de las olas marinas y es su serenidad la que pone en evidencia la furia de éstas. Agrega Heidegger que todo lo que rodea al templo —el árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo— adquiere, gracias a él, su figura más destacada y aparece como aquello que es.

La obra de arte ilumina (permite ver) todo lo que existe. Pero si, por un lado, muestra —es "exposición" (*Aufstellung*)— , también oculta. A este ocultamiento remite el término "tierra". Lo que caracteriza a la "tierra" es, precisamente, su misterio y ocultación. Por eso dice Heidegger: "Aquello hacia donde la obra se retira y eso que hace emerger en esa retirada es lo que llamamos tierra" (OOA, p. 33). Tenemos que entender que la obra de arte como "tierra" no sólo oculta; también *muestra que oculta*. Hay algo que sabemos está en ella —su enigma— pero que no podemos entender. En tanto "tierra", la obra es una reserva permanente de significados que en cada receptor, y nunca definitivamente, podrán hacerse explícitos.

La palabra "tierra", en sentido heideggeriano, nos acerca a lo que los griegos de la Antigüedad llamaban *physis*. El término aparece tempranamente en la lengua griega, precisamente cuando se tuvo conciencia del problema del ser. Si bien a veces se traduce *physis* por "naturaleza", es más que eso; significa el ser y también el ente en cuanto tal y en su totalidad. Es el ser propiamente dicho, del que nacen, como de una madre común, todos los entes. *Physis* es aquello que se desarrolla por sí mismo. No es simplemente un producto de la naturaleza que puede desarrollarse (una flor, un árbol, el mar o el sol); es el desarrollo perpetuo en virtud del cual existe la posibilidad de que el ente sea. Si bien podemos conocer los productos de la naturaleza, no podemos conocer totalmente la naturaleza en tanto energía fundante y totalizadora. Esto es algo que escapa a nuestra intelección y que queda como indeterminado para nuestra conciencia. La incertidumbre del sujeto frente a la naturaleza queda reflejada

en el concepto kantiano de finalidad "sin fin". ¿Quién sabe qué debe ser o llegar a ser una flor? ¿Cuál es su *fin*? No lo tiene: es "sin fin". No hay ningún concepto que pueda serle apropiado.

Al decir que la obra de arte es un "combate" entre el "mundo" y la "tierra", Heidegger quiere significar que hay una *lucha* entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo decible y lo indecible, entre lo inteligible y lo ininteligible. Y en esa lucha mundo-tierra *la verdad acontece*. Los dos términos no se destruyen, puesto que se necesitan. La "tierra" necesita del "mundo", si es que quiere aparecer, y el "mundo" no puede privarse de la "tierra", si es que quiere fundarse en algo decisivo, esencial. Resume Vattimo:

> La tierra es más bien el hic et nunc de la obra a la cual se refieren siempre nuevas interpretaciones y que suscita siempre nuevas lecturas, es decir, nuevos "mundos" posibles.[18]

La verdad y el arte

En esta tercera parte de "El origen de la obra de arte" su autor vuelve a la pregunta inicial: ¿Qué es lo determinante en la esencia de la obra de arte? ¿La obra? ¿El artista? ¿El arte? La respuesta es: "El origen de la obra de arte y del artista es el arte" (OOA, p. 41).

En esta última sección se vuelven a considerar cuestiones expuestas en las dos primeras, referidas a los rasgos definitorios de la obra de arte. Se dice que:

- es creada por el hombre
- es acontecimiento de la verdad
- es lucha entre el mundo y la tierra

Asimismo, volverá Heidegger al concepto griego de *téchne* para separar el arte del puro "oficio". "La palabra *téchne* —dice— nombra más bien un modo de saber" (OOA, p. 43), no un oficio manual, ni mucho menos lo técnico en su sentido actual, ni ningún tipo de realización práctica. Y ese saber —del arte— se encuentra, como vimos, ligado al des-ocultamiento del ser, por lo cual, en ningún caso, la actividad del artista podrá ser identificada con la del artesano.

Se preguntará luego Heidegger: ¿por qué la obra de arte es el lugar privilegiado del cumplimiento de la verdad? y recordará lo explicado en *Ser y tiempo*. La verdad no se halla en las estrellas sino exclusivamente donde se encuentra el *Dasein*. Así la obra de arte, creación del *Dasein*, permite "instalar" la verdad en el ente: sólo entonces adquiere la verdad su sentido más profundo.

Finalizando el ensayo Heidegger retoma el tema de la importancia de la poesía, ya trabajado en otros escritos. Insiste en que el poema no es un delirio ni una divagación porque lo que él despliega, en tanto que proyecto esclarecedor de desocultamiento, es el espacio abierto, al que hace acontecer, y de tal manera, que es sólo allí cuando "el espacio abierto en medio de lo ente logra que lo ente brille y resuene" (OOA, p. 52).

La poesía no sólo es *uno* de los modos que adopta el proyecto esclarecedor de la verdad, haciendo uso de la imaginación y de la capacidad de inventiva; ella ocupa "un lugar privilegiado dentro del conjunto de las artes" y todo arte "es, en esencia, poema" (OOA, p. 53). Es *Dichtung* (poesía) en tanto instauración de algo nuevo a través del lenguaje. Así, el lenguaje es *la* sede del evento del ser.

Para Heidegger, la figura paradigmática del poder instaurativo del arte es Hölderlin. Y considera que la valoración de la obra de este poeta es una tarea a resolver por parte de los alemanes. Sucede que, a los ojos de Heidegger, él es el adalid del alma germánica y de sus aspiraciones, sobre todo cuando celebra el *retorno* a la tierra de los ancestros. La "vuelta al origen" (tema de la poesía de Hölderlin) debe ser entonces interpretada también, según Marc Jimenez, como "retorno al país natal",[19] como si el pueblo alemán tuviera que cumplir con su más alto destino histórico: volver a la fuente de la raza germana. Todo lo cual conecta con la expresa y tan criticable simpatía de Heidegger por el nacional-socialismo.

4. La justificación del arte

En el Epílogo de "El origen de la obra de arte", Heidegger recuerda la conocida expresión de Hegel del arte como "un pasado". Señala que desde que Hegel habló en Berlín, en el invierno de 1828-1829, del "carácter de pasado del arte", se siguieron haciendo obras y que Hegel no quiso, de ninguna manera, negar la posibilidad de hacerlas. Pero, sin embargo, queda la pregunta de si el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en que acontece la verdad para nuestro *Dasein* histórico.

Dirá Heidegger que el pensamiento occidental todavía no ha dado su fallo sobre las palabras de Hegel, éste vendrá "a partir de la verdad de lo ente y sobre ella. Hasta que eso ocurra, las palabras de Hegel seguirán siendo válidas" (OOA, p. 58).

Como Hegel, Heidegger cree que lo "sagrado" se ha retirado del arte, que éste ha perdido su "aura" (Benjamin). El arte, en definitiva, se ha secularizado. Pero, diferente de Hegel, Heidegger no cree en la superación del arte por la religión o por la filosofía, porque el arte, como vimos, tiene la altísima función de "fundar" la verdad.

Debemos agregar, en conexión con la falta de lo sagrado, que éste se ha retirado no sólo del arte sino de la vida del ser humano en general, en un mundo cada vez más dominado por la Técnica. En una conferencia pronunciada por Heidegger, con el título "Serenidad", decía que no podemos prescindir de la técnica (y de las máquinas), pero que, al mismo tiempo, debemos ser capaces de no mantener una relación de servidumbre con ella. Debemos ser capaces de decir "sí" y también "no".

> Podemos decir "sí" al inevitable uso de los objetos técnicos y podemos a la vez decirles "no" en la medida en que rehusamos que nos requieran de modo tan exclusivo, que dobleguen, confundan y, finalmente, devasten nuestra esencia.[20]

A la actitud que dice "sí" y "no" al mundo técnico, Heidegger la llama con una antigua palabra: *"Serenidad"* (*Gelassenheit*). Al tomar distancia con la técnica, conservamos nuestra esencia, que es la de "mantener despierto el pensar reflexivo" y "la apertura al misterio". Estar serenos no es estar aislados en un refugio sino estar abiertos al sentido más profundo de las cosas. Y es por esto que el arte, en un mundo donde lo sagrado se ha retirado, cumple con la importantísima misión de hacernos recordar que efectivamente, en algún momento que no es el nuestro, existió lo sagrado. "¿Para qué los poetas en tiempos menesterosos?", pregunta Hölderlin. La respuesta sería: para evocar lo sagrado, para recordar su existencia. De lo contrario, en un "mundo desencantado" (Max Weber), tendríamos una doble pérdida: la de lo sagrado y la del recuerdo de lo sagrado.

Asistimos a la ausencia de los dioses (o de lo trascendente). "Dios ha muerto" (Nietzsche). Ésta es nuestra angustia. Pero el hombre no dejará de vivir poéticamente. La posibilidad de "salvación" del hombre, de ese ser-para-la-muerte, como es definido en *Ser y Tiempo*, es precisamente, y recordando a Hölderlin, "habitar poéticamente sobre la tierra".

Fragmentos seleccionados

Heidegger, Martin. "El origen de la obra de arte" (1935/36), en *Caminos del bosque*

trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2000

"Der Ursprung des Kunstwerkes" fue una conferencia dada en Friburgo en noviembre de 1935 y repetida en Zürich en enero de 1936. Luego, entre noviembre y diciembre de 1936, vuelve a ocuparse del tema, pronunciando tres conferencias en Frankfurt con el mismo título. El texto que comentamos incluye esas tres conferencias. Fue inicialmente publicado en alemán en 1950, como parte de *Holzwege* (*Caminos del bosque*). Encontramos una primera traducción de *Holzwege* al español en 1960, en edición de Losada (Buenos Aires), con el título *Sendas perdidas*.[21] Lamentablemente, esa traducción tiene tantos errores que la hacen inutilizable.

Mientras las conferencias sobre "El origen de la obra de arte" tuvieron que esperar catorce años para ser publicadas en alemán, otra conferencia de Heidegger dictada casi en la misma fecha, "Hölderlin y la esencia de la poesía", fue publicada en 1937.

Respondiendo al orden de las tres conferencias dictadas en Frankfurt, el texto publicado se divide en tres partes: "La cosa y la obra", "La obra y la verdad" y "La verdad y el arte". A ellas se agrega un Epílogo en el que Heidegger critica el concepto de vivencia aplicado al arte y analiza la idea de "pasado del arte", según Hegel.

La obra de arte como algo más que "mera cosa"

Seguramente resulta superfluo y equívoco preguntarlo, porque la obra de arte consiste en algo más que en ese carácter de cosa. Ese algo más que está en ella es lo que hace que sea arte. Es verdad que la obra de arte es una cosa acabada, pero dice algo más que la mera cosa: ἄλλο ἀγορεύει. La obra nos da a conocer públicamente otro asunto, es algo distintivo: es alegoría. Además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter añadido. Tener un carácter añadido —llevar algo consigo— es lo que en griego se dice συμβάλλειν. La obra es símbolo.
La alegoría y el símbolo nos proporcionan el marco dentro del que se mueve desde hace tiempo la caracterización de la obra de arte [...] (p. 13).

¿De qué hablan los zapatos de Van Gogh?

[...] las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente. La labradora se sostiene sobre sus botas y anda con ellas. Así es como dichas botas sirven realmente para algo. Es en este proceso de utilización del utensilio cuando debemos toparnos verdaderamente con el carácter de utensilio (p. 23).
[...] En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte (pp. 23-24).

Mundo-Tierra

Pero ¿acaso la obra sigue siendo obra cuando se encuentra fuera de toda relación? ¿Acaso no es propio de la obra encontrarse implicada en alguna relación? Desde luego que sí, pero falta preguntar en qué relación.
[...] vamos a plantear esa misma cuestión de la verdad teniendo en cuenta la obra, pero para familiarizarnos con lo que encierra la cuestión será necesario volver a hacer visible el acontecimiento de la verdad en la obra. A este propósito elegiremos con toda intención una obra que no se inscribe dentro del arte figurativo.
Un edificio, un templo griego, no copia ninguna imagen. Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura

del dios y dentro de su oculto asilo deja que ésta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del abierto peristilo. Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. Esta presencia del dios es en sí misma la extensión y la pérdida de límites del recinto como tal recinto sagrado. Pero el templo y su recinto no se pierden flotando en lo indefinido. Por el contrario, la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; sólo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino (pp. 29-30).

[...] La obra templo, ahí alzada, abre un mundo y al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra, que sólo a partir de ese momento aparece como suelo natal (p. 30).

[...] Aquello hacia donde la obra se retira y eso que hace emerger en esa retirada, es lo que llamamos tierra. La tierra es lo que hace emerger y da refugio. La tierra es aquella no forzada, infatigable, sin obligación alguna. Sobre la tierra y en ella, el hombre histórico funda su morada en el mundo (p. 33).

Bibliografía

Fuentes

Martin Heidegger. "El origen de la obra de arte" (1935/36), en *Caminos del bosque* (trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte), Madrid, Alianza, 2000. También es aconsejable la traducción de Samuel Ramos en *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

———. "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983 (trad. de José María Valverde). También es aconsejable la traducción de Samuel Ramos en *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

———. *Serenidad* (trad. Yves Zimmermann), Barcelona, Serbal, 1998.

Obras de referencia

Bosch, R. "La estética de Heidegger", *Revista de Filosofía*, Madrid, 1954 (pp. 271-289).

De Waelhens, Alphonse. "La estética", en *La filosofía de Martin Heidegger*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952 (pp. 283-300).

Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

Löwith, Karl. *Heidegger, pensador de un tiempo indigente*, Madrid, Rialp, 1993.

Martínez Marzoa, Felipe. "El sentido y lo no pensado" ("Apuntes para el tema 'Heidegger y los griegos' "), en *De Grecia a la filosofía*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.

Olasagasti, Manuel. "Arte y Poesía", en *Introducción a Heidegger*, Madrid, Revista de Occidente, 1967.

Presas, Mario A. "Sobre la interpretación heideggeriana de la poesía", en *Revista de Filosofía*, La Plata, 1962 (pp. 66-87).

Ravera, Rosa María. "Arte y poesía en Martin Heidegger", en *Cuestiones de Estética*, Buenos Aires, Correo de Arte, 1979 (pp. 39-100).

Sadzik, Joseph. *La Estética de Heidegger*, Barcelona, Luis Miracle, 1971.

Sobrevilla, David. "El origen de la obra de arte según Heidegger", en *Repensando la tradición occidental*, Lima, Amaru, 1986 (pp. 335-377).

Vattimo, Gianni. *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1995.

———. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1989.

———. *Las aventuras de la diferencia: Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, Barcelona, Península, 1998.

Vilar, Gerard. "Walter Benjamin, Heidegger y la concepción expresivista del lenguaje", en *El desorden estético*, Barcelona, Idea Books, 2000 (pp. 67-84).

Orientación bibliográfica

Para una primera aproximación a la filosofía heideggeriana recomendamos —como lo hicimos en el caso de otros autores— la lectura de *Principios de filosofía*, de Adolfo P. Carpio. También proponemos *La filosofía de Martín Heidegger*, de A. De Waelhens, los textos de Vattimo indicados entre las obras de referencia y la "Introducción" de Eugenio Trías a Martin Heidegger, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*.

Un excelente abordaje a la estética heideggeriana es *La Estética de Heidegger* de Joseph Sadzik. También sugerimos el capítulo "La Estética" del (citado) libro de De Waelhens, el artículo de Rosa María Ravera "Arte y poesía en Martin Heidegger" y el de Mario A. Presas "Sobre la interpretación heideggeriana de la poesía".

Notas

1. M. Heidegger. "El origen de la obra de arte", en *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 2000.
2. M. Heidegger. "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983.
3. M. Heidegger. "El origen de la obra de arte", *op. cit.*, p. 61.
4. Cf. G. Vattimo. *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1985, p. 100.
5. M. Heidegger. "Carta sobre humanismo", en Jean-Paul Sartre y Martin Heidegger, *Sobre el humanismo*, Buenos Aires, Sur, 1949.
6. M. Heidegger. "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983.
7. N. Goodman. *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.
8. J. Jiménez. *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 2003, p. 249.

9 Cf. H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 84.
10 Distingue Aristóteles cuatro causas: 1) material, 2) formal, 3) eficiente y 4) final. La primera refiere a la materia de las cosas; la segunda, a una determinada estructura; la tercera, a alguien o algo que unió la materia con la forma, y la cuarta —que los escolásticos llamaron "causa ejemplar"— es el modelo que sirve de guía. Por lo tanto, no está al final del proceso sino al principio.
11 G. Vattimo. *Introducción a Heidegger*, op. cit., p. 107.
12 Poco después de producido el golpe militar en la Argentina, que inauguró una de las etapas más dolorosas de su historia, Enio Iommi deja atrás el esteticismo de su obra anterior, por la que había sido justamente reconocido. Desde 1977 sus obras denuncian las incoherencias del mundo racionalmente organizado y pone en juego un nuevo orden de perceptibilidad estética a partir de los objetos cotidianos de los que diariamente nos servimos. Para más información sobre la obra del artista, Cf. Jorge López Anaya. *Enio Iommi*, Buenos Aires, Gaglianone, 2000, y Elena Oliveras. "Enio Iommi. Un escultor de seis décadas", Colombia, *ArtNexus*, Nº 29, 1998.
13 J. Derrida. "Restitutions", en *La verité en peinture*, París, Flammarion, 1978, p. 335 (traducida al español como *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2002). Este ensayo retoma el artículo "Martin Heidegger et les souliers de Van Gogh", incluido en el Nº 3 de la revista *Mácula*. Allí se incluía también el artículo de Meyer Schapiro: "La naturaleza muerta como objeto personal".
14 J. Derrida, "Restitutions", *op. cit.*, p. 298.
15 *Ibid.*, p. 302.
16 Véase E. Oliveras. "Los bordes de la pintura", en Rosa María Ravera, *Estética y crítica. Los signos del arte*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 243-247.
17 J. Sadzik. *La Estética de Heidegger*, Barcelona, Luis Miracle, 1971, p. 108.
18 G. Vattimo. *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 58.
19 M. Jimenez. *Qu'est-ce que l'estthétique*, París, Gallimard, 1997, p. 352 (hay trad. al español).
20 M. Heidegger. *Serenidad*, Barcelona, Serbal, 1998, p. 27. La conferencia "Serenidad" (*Gelassenheit*) fue pronunciada el día 30 de octubre de 1955 en Messkirch para conmemorar el 175 aniversario del nacimiento del compositor Conradin Kreutzer. Su primera edición en alemán data de 1959 (Verlag Gunther Neske, Pfullingenn).
21 M. A. Presas detalló la larga lista de errores en una nota de la *Revista Latinoamericana de Filosofía* (vol. VI, Nº 1, marzo 1980, pp. 85-90).

Capítulo VIII

La Escuela de Frankfurt y la industria cultural

Con la denominación "Escuela de Frankfurt" se identifica a un grupo de intelectuales de izquierda, interesados en una nueva lectura del marxismo. Si bien estaban ligados al Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt, no fue ésa la denominación que ellos eligieron. El término "teoría crítica", acuñado por Max Horkheimer (1895-1973), era el que mejor los definía. Recordemos que en 1937 el filósofo publica su "Teoría tradicional y teoría crítica" en la revista del citado Instituto (*Zeitschrift für Sozialforschung*).

1. Marco ideológico

Considera Horkheimer que al "teórico crítico" le importa acelerar el desarrollo que conduce a una sociedad sin explotación, considerando que las condiciones para hacerlo "ya existen".[1] Si bien no encontraremos un solo criterio capaz de unificar el pensamiento de los "teóricos críticos", los dos puntales de su posición ideológica son la renovación del marxismo —superando el economicismo del análisis tradicional a través de disciplinas como la psicología y el psicoanálisis— y el cuestionamiento al positivismo, a la existencia de hechos objetivos, exentos de manipulación. Característica de los *frankfurtianos* es, asimismo, el haberse opuesto a una especulación filosófica-sociológica que no engarce con problemas concretos. Sus investigaciones son entonces muestras de "crítica concreta".

Inicialmente, la idea de crear un Centro para el estudio de problemas socioeconómicos, políticos y psicológicos que plantea la sociedad moderna fue de Horkheimer y Friedrich Pollock. El proyecto se concretó en 1923 con la fundación del Instituto de Investigación Social (*Institut für Sozialforschung*) en el seno de la Universidad de Frankfurt. El primer director fue Carl Gründberg; en 1931 tomará la dirección Horkheimer.

Integrantes del Instituto fueron, además de los nombrados, el filósofo y musicólogo Theodor Adorno, Leo Löwenthal, Franz Neumann, Erich Fromm

y un ex alumno de Heidegger: Herbert Marcuse. También Walter Benjamin se encuentra ligado al Instituto, pero más bien como *outsider*. En 1933 se produce el cierre de la institución, por el nacionalsocialismo, y se abren distintas "filiales" en Ginebra, París, Nueva York (Universidad de Columbia) y Los Angeles. Atendiendo a exhortaciones de Horkheimer, Adorno partirá a Estados Unidos en 1938. Benjamin, en cambio, decide permanecer en Europa mientras que Marcuse, uno de los primeros en trasladarse a los Estados Unidos (en 1934), desarrollará allí, en la misma patria del capitalismo, una crítica corrosiva de éste.

Terminada la guerra, Horkheimer y Adorno piensan en regresar a Alemania; lo hacen en 1950 y restablecen el Instituto de Investigación Social en Frankfurt. Se incorpora entonces un nuevo integrante: Jürgen Habermas. Finalmente, con la muerte de Horkheimer (1973), el Instituto deja de existir, si bien Habermas mantendrá el método filosófico-crítico.

Un texto clave de la "Escuela de Frankfurt" es *Dialektik der Aufklärung* (Dialéctica del Iluminismo) de Horkheimer y Adorno. Escrita en los años 1942-1944 durante el exilio de ambos en los Estados Unidos, fue publicada en 1947. Ese texto trajo una "novedad" al introducir un término de amplísimo uso ulterior: "industria cultural". La tesis que ambos autores defienden es la *contrafinalidad* de la razón, el hecho de que ésta, lejos de haber logrado liberar al hombre, lo ha sumergido en una nueva barbarie. Han quedado atrás los ideales del Iluminismo. No más optimismo sino, antes bien, recuperación de la idea de "desencanto" (*Entzauberung*) del mundo de Max Weber. Horkheimer y Adorno descubren que la ciencia es, esencialmente, instrumento de dominio, que el conocimiento es esencialmente poder, y que éste no conoce límites. Lo que caracteriza a las sociedades administradas por la razón instrumental, precisamente, es la dócil sumisión a los amos del mundo.

Según Horkheimer y Adorno, cuando los hombres *dicen* querer aprender de la naturaleza, lo que persiguen, en realidad, es dominarla: a ella y al hombre. En este sentido, la actitud de la Ilustración hacia las cosas es la misma adoptada por los dictadores hacia los hombres. Quieren conocerlos, aproximarse a ellos, pero sólo para manejarlos mejor. En consecuencia, los *logros* de la razón están lejos de ser tales y las sociedades están lejos de avanzar hacia el progreso. Lo que se llama "progreso" no es sino "ruina". Así lo ve Benjamin en su novena tesis de *Filosofía de la historia* (incluida en *Discursos interrumpidos I*, de 1972).

> Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que lo tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies.[2]

El ángel quisiera detenerse, pero no puede hacerlo porque un huracán se ha enredado en sus alas. Ese huracán, concluye Benjamin, "es lo que llamamos progreso".

Con esta mirada nada complaciente, Benjamin se enfrenta a la creencia de un progreso concretado en la historia, tanto a la defendida por la socialdemocracia como a la sustentada por el marxismo (vulgar). Es la misma mirada que domina en la tesis séptima de *Filosofía de la Historia*, en la que dice que jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie. Por el predominio de la barbarie en el proceso histórico de transmisión cultural, el cometido principal del teórico crítico es "pasarle a la historia el cepillo a contrapelo".[3]

2. Benjamin y el arte posaurático*

Incuestionablemente, tras la Segunda Guerra Mundial y hasta las últimas décadas, pocos teóricos de la cultura tuvieron una repercusión comparable a la de Walter Benjamin. Su ensayo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" es un texto canónico, uno de los más citados, sobre todo en relación a la pérdida del aura de las obras de arte. Este trabajo, terminado en 1935, fue publicado en 1936 en la *Revista del Instituto de Investigación Social*, en versión francesa de Pierre Klossowski. Es curioso que casi en el mismo momento haya sido redactado otro texto clave de la Estética del siglo XX: "El origen de la obra de arte" de Heidegger (conferencia pronunciada en 1935 en Friburgo y en 1936 en Zurich).

Los escritos de Benjamin, al igual que los de Adorno, dan cuenta de los sentimientos ambiguos y hasta contradictorios provocados por las innovaciones culturales del siglo XX. Sin embargo, hay algo que está fuera de duda: formados en la escuela del marxismo y de la fenomenología, estos contemporáneos de Heidegger coinciden en su oposición radical al capitalismo tanto como a la ortodoxia comunista, en la condena al modelo soviético y al fascismo europeo.

Avatares de una vida

Benjamin nació en Berlín en 1892 y murió en Port-Bou, en la frontera franco-española, en el momento en que viajaba desde París rumbo a España para, desde allí, reunirse con sus amigos frankfurtianos en Estados Unidos. Atormentado por largos años de persecución nazi, dada su condición de judío y de pensador de izquierda, finalmente se suicida pensando que, esta vez, no lograría huir.

En 1934 Benjamin redacta un *curriculum* que debía ser entregado, por mediación de Bertolt Brecht, al Comité Danés de Ayuda a Refugiados. Allí dice que en marzo de 1933, a los cuarenta y un años, tuvo que abandonar Alemania, que le habían sido arrebatados sus trabajos de investigador y escritor, que un hermano suyo estaba en un campo de concentración, que de Alema-

* Aura es, de alguna manera, la "aureola" casi religiosa que rodea a las obras de arte. "Pos-aurático" es todo arte que, como el *ready-made*, carece de ese halo sacralizante.

nia pasó a Francia donde hizo crítica literaria en revistas y en radio, que tuvo que firmar con seudónimos y aclara que debió abandonar París por ser demasiado cara. Entre las pertenencias que debía cargar de un lugar a otro se contaba una biblioteca de trabajo (que se hallaba en esos momentos en casa de su amigo Brecht) y también, habría que agregar, una pequeña obra de arte, el *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee. La acuarela —también conocida como "El ángel de la historia" (por ser la figura motivadora de la descripción que el filósofo hace en la novena tesis de su *Filosofía de la Historia*)— fue comprada por Benjamin en 1921 a Hans Goltz en Munich.[4]

Instalado en Nueva York, Adorno esperaba con ansiedad que Benjamin abandonara Europa. Pero las búsquedas que él estaba encarando a fines de los años 30, con la ayuda financiera del Instituto de Investigación Social, requería de una profunda investigación iconográfica y bibliográfica en la ciudad de París, principalmente en su Bibliothèque Nationale. Por ese entonces estaba trabajando en un ensayo sobre Baudelaire que sería un modelo en miniatura de su trabajo póstumo, *La obra de los pasajes* (*Passagen-Werk*). La lectura de la primera versión del ensayo sobre Baudelaire, escrito en 1938, causó decepción en Adorno, quien consideró que los temas no estaban suficientemente desarrollados. Por lo tanto, Benjamin tuvo que realizar un segundo ensayo sobre el poeta francés, que fue completado en julio de 1939.[5]

Además de su interés por Baudelaire, Benjamin sintió afinidad por Kafka y, al igual que Heidegger, por Hölderlin. De fecha muy temprana es su ensayo "Dos poemas de Friedrich Hölderlin" (1914-15). Su precoz interés por el arte y la literatura se vuelve evidente además en el tema de su tesis de doctorado: "El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán" (1919).

Para obtener la habilitación como docente en la Universidad de Frankfurt Benjamin escribe el *Origen del drama barroco alemán* (1925);[6] el trabajo —publicado en 1928— fue rechazado en su momento, lo que motivó su alejamiento de la carrera académica. Privado de la enseñanza universitaria, Benjamin vivió precariamente con lo obtenido de sus críticas literarias, traducciones y emisiones radiofónicas. Traductor de Proust y de Baudelaire, escribe, entre otros de sus textos, *Las afinidades electivas de Goethe* (1922), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936), *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939), *Tesis de filosofía de la historia* (1940). En 1927 comienza a trabajar en *La obra de los pasajes*, que quedaría inconclusa y sería entregada por su autor a George Bataille antes de huir desde París hacia la frontera española, en 1940.

Los *pasajes*, anticipos de las futuras "galerías comerciales", resultaban todo un emblema del "progreso" en las nuevas ciudades del siglo XIX, como París; eran grandes espacios "con techo de vidrio y enlosados de mármol".[7] A través de esos *magasins de nouveauté*, París se le ofrecía a Benjamin como "la capital del siglo XIX",[8] símbolo de todas las contradicciones de la Modernidad, las mismas a las que hacía referencia Baudelaire en su poesía. *La obra de los pasajes* dará así cabida a las vivencias del filósofo dentro de la ciudad moderna. Las describirá con un estilo de escritura fragmentaria, sobre la base de citas y comentarios que homologan, por otra parte, un modo particular de percepción y de experiencia urbanas.

Debemos destacar que, además de los textos nombrados, resultan de gran interés para la Estética: "Pequeña historia de la fotografía", "Historia del coleccionismo: Edward Fuchs" —incluidos en *Discursos Interrumpidos I*— y "Una imagen de Proust", "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea" y "Dos iluminaciones sobre Kafka", incluidos en *Iluminaciones I*.[9]

Antes de entrar a considerar las ideas estéticas de Benjamin, debemos aclarar que ellas no se presentan nunca bajo la forma de un "tratado" o discurso cerrado. Su particular estilo de escritura suele desarrollarse en forma de "constelaciones", con secciones que intentan conectarse unas con otras en torno de un tema central. Más que una "línea" argumental continua encontraremos entonces series de intuiciones segmentadas, lo que hace a veces trabajosa la lectura. Podríamos decir que, al igual que su misma vida, la escritura de Benjamin es nómada, casi imprevisible, pero jamás incoherente.

Reproductibilidad y aura

En "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (OAERT),[10] Benjamin se propone estudiar los mecanismos productivos de dos nuevos lenguajes del siglo XX —así como la fotografía y el cine— y también la influencia de esos lenguajes en los cambios operados en la difusión y recepción de la obra de arte en general.

Fotografía y cine tienen como rasgo específico de producción su "reproductibilidad técnica"; es decir, su existencia en múltiples ejemplares. La obra de arte, observa Benjamin, "ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción" (OAERT, p. 18). Los alumnos hacen copias de obras de los maestros como ejercicio artístico y también están los que copian para vender. Pero si bien toda obra de arte puede ser reproducida, en el cine y en la fotografía la reproducción técnica *deviene procedimiento artístico*. En estos casos, no tiene sentido hablar de singularidad ni de copia, como sucede con la obra —singular— de arte tradicional.

> De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría ningún sentido (OAERT, p. 27).

Alguien podría rebatir diciendo que existe un negativo fotográfico "original" o una cinta cinematográfica "primera"; pero es evidente que tanto la fotografía como el film no han sido pensados para existir en un ejemplar. No tendría sentido ya hablar de original ni de "falsificación"; siendo la multiplicidad condición misma de existencia de la obra, la copia se encuentra necesariamente *legitimada*.

Podríamos decir con Nelson Goodman que al no finalizar en su "matriz", la fotografía y el cine son lenguajes "bifásicos".[11] Diferentes del dibujo o de la pintura, "ambos unifásicos", ellos deben pasar por una segunda fase de materialización. Algo semejante ocurre con el grabado. El aguafuertista hace una placa de la que se imprimirán varias copias sobre papel y estas copias serán luego los

productos *acabados*. Pero, a diferencia de la fotografía y del cine, el modo de existencia del grabado no ha sido tradicionalmente el de la multiplicidad ilimitada: la cantidad de ejemplares (entre los que se cuenta la "prueba de artista") ha sido significativa en términos de valoración. Somos conscientes, sin embargo, de que la relación del grabado con medios como el cine o la fotografía se complejiza —y debería ser replanteada— al surgir formas de arte que tienen como soporte a la fotocopia o el fax.

Si bien, como dijimos, toda obra puede ser reproducida, lo que no puede ser copiado es el momento preciso —correspondiente a un determinado lugar, día y hora— en que fue producida. Podemos copiar una pintura, o mejor, la *imagen* de una pintura, pero no podemos copiar su "aquí y ahora", es decir, su autenticidad. "El aquí y ahora del original, constituye el concepto de su autenticidad", confirma Benjamin (OAERT, p. 21). Si no podemos copiar la autenticidad de una obra, tampoco su aura. "Del aura no hay copia", precisa Benjamin (OAERT, p. 36).

El aura es definido como "la manifestación irrepetible de una lejanía" (OAERT, p. 24). Por más perfecta que una reproducción pueda resultar, siempre le faltará algo: ese "admirable temblor del tiempo", del que hablaba Gaëtan Picon. "Temblor" que ha dejado su huella en el craquelado de la superficie pintada, en los más leves resquicios que han ido modificando el soporte.[12] El aura se "atrofia" en la reproducción. Y esta atrofia del aura será decisiva en la definición de formas de arte como el dadaísmo, manifestación que quiebra las categorías del paradigma tradicional —singularidad, autenticidad, perdurabilidad— en favor de la multiplicidad, de lo efímero y fugaz.

La obra reproductible nos hace perder la idea de su origen, mientras que la autenticidad de la obra singular *es* una adjudicación de origen que requiere de un *experto* capaz de garantizarlo. Sólo unos pocos pueden determinar si una obra es original o copia, lo que implicaría, según se ha dicho, un rasgo de elitismo. El experto podrá también advertir, en algunas copias, un cierto rasgo de "autenticidad"; apreciará en la reproducción manual o artesanal —que podría llegar a ser "falsa" si alguien intentara hacerla pasar por verdadera— su propio "aquí y ahora". Esto permitiría que la copia conserve alguna, aunque leve, autoridad. Una réplica de *La Gioconda*, pintada en 1600 por un discípulo de Leonardo, pudo ser vendida, por ejemplo, a un precio nada despreciable.[13]

Por otra parte, con la agudeza característica de su pensamiento, observa Benjamin que percibir la lejanía de una obra original, *recibir* su aura, es "dotarla de la capacidad de mirar".[14] Así, "la mirada se devuelve". Recuerda Benjamin palabras de Proust sobre la creencia de que "en los objetos queda algo de las miradas que los han rozado (o sea la capacidad de responder)".[15]

Autenticidad-aura-culto son términos íntimamente asociados. La definición de aura como "la manifestación irrepetible de una lejanía" reformula el valor cultural de la obra artística. En su origen, recordemos, las —hoy llamadas— obras de arte tuvieron un valor *cultual*; estuvieron ligadas al cumplimiento de un ritual, primero mágico y luego religioso.

Si bien el aura procede de la magia y del rito, Benjamin considera que la recepción cultual no sólo se da en el arte primitivo o en el religioso de la Edad

Media. También se seculariza* en el arte profano del Renacimiento. Allí la obra sigue siendo cultual, aunque no se rinda culto a lo sagrado sino al *original*, lugar consagrado en el que aflora la huella del "genio".

A medida que las obras se emancipan de su valor ritual o cultual, aumentarán las ocasiones de exhibición. No debemos olvidar que, al ser parte de un rito religioso, muchas obras permanecían ocultas. Palas Atenea, en el interior del Partenón, sólo era accesible a los sacerdotes. Y otro tanto ocurría con las imágenes de vírgenes que permanecían cubiertas parte del año y con esculturas de catedrales medievales que no estaban a la vista de los visitantes que pisaban el santo suelo.

Desligada del ritual, la obra de arte adquirirá un nuevo valor —exhibitivo— y un nuevo fundamento: la política. De este modo, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" abre la lectura en doble perspectiva: estética y política. Considera Benjamin que en el momento en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se altera la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual "aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política" (OAERT, pp. 27-28).

La pérdida progresiva del aura que acompaña a la des-ritualización de la obra de arte tiene un aspecto positivo y otro negativo. Permite al arte mostrarse más, exhibirse, y así convertirse en medio para la emancipación de las masas; pero también podría sufrir el control de los políticos. Tomemos el caso del cine, que permite conocer la reacción masiva del público que invade las salas. A partir de ese conocimiento, los gobernantes podrían ejercer el control de los gobernados. La circunstancia decisiva, según Benjamin, es que las reacciones de cada uno, cuya suma constituye la reacción masiva del público, nunca estuvieron, como en el cine, tan condicionadas por su inminente masificación. "Y en cuanto se manifiestan, se controlan" (OAERT, p. 45).

Resumiremos nuestras consideraciones en el siguiente esquema:

Obra aurática	**Obra no aurática (foto-cine)**
Valor cultual	Valor exhibitivo
Lejanía	Cercanía
Singularidad	Repetibilidad
Autenticidad	Copia
Perduración	Fugacidad
Tradición	Transitoriedad
Fundamentada en el ritual	Fundamentada en la política

* Secularizar: de *seculum* = siglo. Se habla del clero secular (fuera de la clausura), del que vive en el siglo. Se aplica a lo que tiene que ver con lo terreno o lo laico.

El actor de cine, el dictador

El culto a la obra emigra en las nuevas manifestaciones del arte, como el cine, y pasa a estar del lado de las "estrellas", del divo o diva. "A la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios". El culto a las "estrellas", fomentado por el capital cinematográfico (OAERT, p. 39).

La *personality* intenta conservar la magia de lo irrepetible, pero esa magia está dañada en su base dado el valor de mercancía de todo lo que circula dentro del sistema capitalista. Lo dicho para el cine es aplicable a la política: así como se construye la imagen del actor, también se construye la del político (no es difícil suponer que Benjamin haya estado pensando en Hitler y en la propaganda fascista). Como el actor, el político actúa para las cámaras, se maquilla, adopta poses convincentes para captar mayor audiencia. De esta nueva relación con los aparatos, concluye Benjamin, "salen vencedores el dictador y la estrella de cine" (OAERT, p. 39, n. 19).

Por su actuación para la cámara, el actor de cine se diferenciará del actor de teatro, quien se presenta él mismo en persona al público. Lo particular del actor de cine es que se presenta "por medio de todo un mecanismo" (OAERT, p. 34), no tiene entonces posibilidad de adaptar su actuación a las reacciones de los espectadores mientras dura la función. Actúa bajo la guía del *cameraman*, por lo que su actuación, como observa Benjamin, está sometida a toda una serie de *test* ópticos.

En el cine, el aura desaparece, a diferencia de lo que encontramos en el teatro, donde se mantiene viva la presencia del actor, un "aquí" y un "ahora" del cuerpo —real— en movimiento. Benjamin recuerda la expresión de Pirandello, quien dice que el actor de cine "se siente como en el exilio" (OAERT, p. 35). Y está exiliado no sólo de la escena, sino de su propia persona; su cuerpo pierde realidad, se evapora en la pantalla. No es casual que Pirandello, consciente de la crisis que atravesaba el teatro, estuviera atento a lo que ocurría en el cine.

La fotografía

Al igual que el cine, la fotografía tiene por rasgo característico su "valor exhibitivo". "En la fotografía, el poder de exhibición comienza a reprimir en toda la línea al valor cultual" (OAERT, p. 31), pero éste no cede sin resistencia. Algo del culto queda en ella: su última trinchera es el rostro humano. En efecto, en los comienzos de la fotografía, el retrato fue un motivo preferente. Advierte Benjamin que el valor cultual de la imagen tendrá su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. Así, en las primeras fotografías vibra por última vez el aura en la expresión fugaz de un rostro humano. "Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. Pero cuando el hombre se retira de la fotografía, se opone entonces, superándolo, el valor exhibitivo al cultual" (OAERT, p. 31).

Aunque, para Benjamin, la fotografía ha logrado "un puesto específico entre los procedimientos artísticos" (OAERT, p. 20), recuerda la polémica sobre su verdadera artisticidad, cuestión que, por otra parte, no deja de tener actualidad si pensamos en manifestaciones de los últimos tiempos, como el arte digital, el *net art* o el *multimedia art*.

Los argumentos dados por Benjamin podrían sernos hoy de gran utilidad en lo que respecta a la determinación del estatuto artístico de nuevos productos. En la séptima sección de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", llama la atención sobre una exigencia de los nuevos medios; su novedad requiere que sean juzgados a partir de sus rasgos específicos y no en comparaciones desventajosas con diferentes formas tradicionales, que revelarían lo que éstas tienen y aquéllos no. Es preciso ver en qué medida y a través de qué recursos los nuevos medios han modificado por entero el concepto de "arte". De este modo (y continuando con lo que mostrara Thomas Kuhn en el campo de las revoluciones científicas), no se podrán juzgar obras surgidas de nuevos paradigmas con los términos del tradicional. Singularidad, originalidad, irrepetibilidad —todos términos del paradigma anterior— ya no sirven para explicar las nuevas formas del arte. Éste es el error que cometen muchos intérpretes, como Séverin-Mars cuando habla de cine "como podría hablarse de las pinturas de Fra Angelico" (OAERT, p. 33). No se tiene en cuenta que las nuevas condiciones de producción modifican de modo sustancial las categorías del arte. Por lo tanto, la cuestión principal no es tanto si la fotografía o el cine siguen siendo "arte", sino cómo sus condiciones particulares de producción han modificado la misma noción de arte, cómo han ampliado su campo tradicional y cómo han influido en sus manifestaciones institucionalizadas. De hecho, la aparición de la fotografía ha producido importantes cambios en la pintura. Matisse sostenía que el pintor ya no tenía que preocuparse por detalles insignificantes, "pues para eso está la fotografía, que lo hace mucho mejor y más rápido".[16] Esto habilitaría sus búsquedas en la "condensación de sensaciones".[17] En la misma dirección, Kandinsky buscaría el "sonido interior" de las cosas y Klee el "hacer visible lo invisible".

Acercamiento de lo lejano en la cultura de masas

Destaca Benjamin que "*acercar* espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales" (OAERT, p. 42). Existe en ellas la necesidad de "adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías". Pasando por encima de lo irrepetible, el público se maneja con desenvoltura de propietario. Así lo hace cuando lleva a su casa el *souvenir* adquirido en la tienda de recuerdos del Museo, o cuando cuelga la reproducción de una obra maestra en una pared de su hogar. De este modo se efectiviza la "trituración" del aura, el aplastamiento de la singularidad.

En *Teoría del arte* José Jiménez explica por qué *La Gioconda* se convirtió en una de las obras más populares, en paradigma de una proximidad desacralizada. El comienzo del proceso de acercamiento de la imagen de Leonardo al pú-

blico se ubica en un suceso histórico concreto: el robo de la obra del Museo del Louvre en agosto de 1911 (finalmente fue restituida en 1914). El ladrón fue un mecánico italiano, que trastornado por su nacionalismo, ambicionaba devolver la célebre pintura a Italia. Mientras llegaba el momento que él consideraba oportuno para hacerlo, mantuvo la pieza oculta, cerca de tres años, debajo de su cama. Este insólito hecho hizo que la pintura se reprodujera masivamente, convirtiéndose en noticia, y así, con el paso del tiempo, en popular. No sólo los diarios y las revistas dieron cuenta del hecho. Las artistas de variedades más resonantes del momento, como Mistinguette, fueron fotografiadas posando como Mona Lisa y se imprimió un sinnúmero de —por aquel entonces novedosas— tarjetas postales con la célebre imagen. Así, como observa Jiménez, "se le pierde el respeto".[18] La obra se acerca tanto al espectador que pasa a estar en su mismo nivel. De este modo, se la *domestica*.

La reproductibilidad técnica permite la "circulación de la imagen". Entonces, la imagen de Leonardo "comienza a hacerse global, indistinta, uniforme".[19] Los artistas, como Malevich y Duchamp, no desaprovecharán la oportunidad de aprovecharse de esa imagen "misteriosa". Entre las primeras apropiaciones encontramos *Composición con Mona Lisa* (1914) de Malevich, un lienzo con una imagen de prensa de *La Gioconda* pegada y tachada doblemente. Allí leemos, escrito en ruso: "eclipse parcial" (de la gloria de esa imagen, podemos suponer). Pero el caso de apropiación de *La Gioconda* más famoso e irreverente resulta ser, sin duda, *L.H.O.O.Q.* (Ella tiene calor en el trasero) de Duchamp. A la imagen "misteriosa", el artista le agregará barba y bigotes, aportando un curioso ejemplo de androginia y de humor.

La reproductibilidad técnica de la imagen ha promovido, en muchos casos, el humor y la ironía. Ya no queda espacio para la actitud reverencial de otros tiempos. De este modo se vuelve a colocar en un primer plano la reflexión hegeliana sobre el "carácter de pasado del arte". Benjamin cita un pasaje de las *Lecciones de Estética* donde Hegel dice: "Estamos por encima de rendir un culto divino a las obras de arte, de poder adorarlas" (OAERT, pp. 28-29, n. 10). Ya no doblamos nuestras rodillas ante ellas. Su valor ritual o cultual, toda la tradición del arte aurático, han desaparecido. El "producto" artístico cercano, consumible, como *La Gioconda*, decora hoy frascos de mermelada, mientras la *Venus de Milo* posa como pisapapeles sobre un escritorio.

La desaparición del aura trae consigo la disolución de la figura del experto. Ahora, el público que se aproxima al arte se siente *experto*, tanto como el público del deporte que conoce con precisión los detalles técnicos del juego que observa. Si frente a un Picasso, nota Benjamin, adopta una actitud regresiva —que correspondería al "ojo común" de Ballo— frente a un Chaplin responde con una actitud progresista; opina *como si* fuera un crítico. Y así lo hace también cuando se siente "autor" y escribe para la sección *Cartas de lectores* de diarios y revistas. De este modo, coinciden en la audiencia "la actitud crítica y la fruitiva" (OAERT, p. 44), y si estas actitudes se disocian la importancia social del arte disminuye.

El *shock*

George Duhamel (1884-1966), quien según Benjamin "odia el cine y no ha entendido nada de su importancia pero sí lo bastante de su estructura" (OAERT, p. 51), afirma: "Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos". En el cine nuestras asociaciones quedan interrumpidas por el movimiento y el cambio de imágenes, por sus variaciones continuas, grandes o mínimas. En otras palabras, en el cine estamos sometidos al efecto de *shock*. Es como si él estuviera hecho de "proyectiles" lanzados al ojo del espectador. Apenas se ha formado una imagen, ésta se sustituye por otra a la cual el ojo-mente debe readaptarse. El mismo efecto de *shock* es el que producen, como veremos, las obras dadá.

Para entender en profundidad en qué consiste el efecto de *shock*, es importante tener presente la vivencia del hombre de la ciudad, que las obras dadá y el cine, a su manera, reflejan. Podríamos decir que, si la tranquilidad del movimiento del caminante de la ciudad antigua queda reflejada en la experiencia *contemplativa* del espectador tradicional, el frenesí y la violencia que sufre el caminante de la ciudad moderna queda reflejado en la experiencia del *shock* del nuevo espectador.

Recordando a Baudelaire, Benjamin compara la disposición perceptiva del espectador de cine con la de "todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe" (OAERT, p. 52, n. 28). Precisamente, el punto de encuentro entre "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" y *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939) es el cambio en la percepción a partir de la experiencia del *shock*, la excitabilidad frente a imágenes múltiples y en movimiento. Dice Benjamin:

> Moverse a través del tránsito significa para el individuo una serie de *shocks* y de colisiones. En los puntos de cruce peligrosos, lo recorren en rápida sucesión contracciones iguales a los golpes de una batería. Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud como en un *reservoir* de energía eléctrica. Y lo define enseguida, describiendo la experiencia del *shock* como un *calidoscopio* dotado de conciencia [...]. Llegó el día en que el *film* correspondió a una nueva y urgente necesidad de estímulos. En el *film* la percepción por *shocks* se afirma como principio formal.[20]

"La calle ensordecedora a mi alrededor ruge", dice el poema *À une passante* de Baudelaire que Benjamin analiza.[21] Impresionado por la forma en que la ciudad del siglo XIX somete al hombre a una cantidad de nuevos estímulos (*shocks*), el escritor intenta comprender ese fenómeno inédito de la *multitud*. Para ello describe la figura de la *passante*, la viuda desconocida que, en la calle y *transportada* por la multitud, cruza su mirada con la del poeta. Ella, "con velo de viuda, velada", es llevada por la muchedumbre, por una masa informe y ruidosa de sujetos anónimos que pueden llegar a "sepultarla" eliminando para siempre el precioso instante de la seducción. "Así —dice Benjamin—, el soneto presenta el esquema de un *shock*, incluso el esquema de una catástrofe".[22] Cuando la mirada de la mujer se encuentra con la del poeta, se afirma un ins-

tante único, inolvidable. Es el momento en el que el poeta rescata la figura de la mujer, con todo su misterio, y la guarda en su memoria, sustrayéndola de la fugacidad del tiempo y haciéndola, de alguna manera eterna.

El cine, como el espectáculo frenético de la calle, pone de manifiesto la experiencia moderna de estar inmersos en un campo de energía (que Baudelaire compara con el de la energía eléctrica). Deberíamos sumar hoy a esa experiencia, el "bombardeo perceptivo" que proviene de la estetización difusa de la publicidad, con lo que encontraríamos multiplicadas las "condiciones ordinarias" que Valéry observó con bastante anticipación: "La interrupción, la incoherencia, la sorpresa son condiciones ordinarias de nuestra vida", decía en 1935.[23] Como si fuera un contemporáneo de hoy, atento a los cambios producidos en el arte, también anticipaba, en 1929, que la experiencia del *shock* viene a reemplazar a la de la belleza. "La Belleza es una especie de muerte. La novedad, la intensidad, la extrañeza y, en una palabra, todos los valores de choque, la han suplantado."[24]

El *shock* y la pérdida del aura van de la mano en la Modernidad que describen Benjamin, Valéry y Baudelaire. Lo expresa éste de manera risueña en su relato del sufrimiento del poeta que debe moverse en la ciudad.

> —Amigo mío, usted conoce mi terror por los caballos y los coches. Hace poco, mientras atravesaba la calle a toda prisa, saltando en el fango, a través de ese caos de movimiento donde la muerte llega al galope desde todas partes al mismo tiempo, mi aureola, a causa de un movimiento brusco se me deslizó de la cabeza al fango del asfalto. No tuve la valentía de recogerla. He considerado menos desagradable perder mis insignias que hacerme romper los huesos. Y además, me he dicho, la desdicha tiene su utilidad. Ahora puedo pasearme de incógnito, cometer acciones bajas y entregarme a la crápula como los simples mortales. ¡Heme aquí, tal como me ve, idéntico a usted![25]

La comicidad del relato nos habla de una visión no melancólica, que resalta asimismo en el comentario que hace el poeta cuando pierde su *aureola*:

> "Y pienso con alegría que algún mal poeta la recogerá y se la pondrá en la cabeza impúdicamente. Hacer a alguien feliz, ¡qué alegría! ¡Y sobre todo a alguien que me hará reír!"[26]

Que la "aureola" o el valor cultual de las obras es vista por Baudelaire como algo indeseable, queda explícito en la afirmación de uno de sus protagonistas: "la dignidad me aburre".

Agreguemos que las escenas que describe Baudelaire tienen como marco el París "moderno", transformado por Haussmann, el que abre la vieja ciudad medieval y permite una circulación más fluida por calles y avenidas. "París, capital del siglo XIX", título de un ensayo de Benjamin,[27] también da cuenta de la importancia de esa ciudad. La calle parisina es el escenario donde la multitud desplaza al *flâneur* de paso tranquilo, el *contemplador* que sabe exhibir su *nonchalance*, el que cruza el Sena en balsa (por lugares en los que más tarde se enarcarían los puentes), el que tiene la curiosa costumbre de conducir tortugas con una correa por las galerías, lo que era considerado de buen tono en el siglo XIX. "El *flâneur* se complacía en adecuarse al ritmo de las tortugas", recuerda Benjamin.[28]

Diferente del *contemplador-flaneur*, quien pasea por la ciudad moderna está imposibilitado de dotar de aura a las cosas; sus desplazamientos se vuelven maníacos o indiferentes y las imágenes que percibe están tan fragmentadas y desarticuladas como pueden estarlo las notas que se yuxtaponen en un diario. Advierte Benjamin que frente a la disrupción de la continuidad espacial, el peatón siente que debe defenderse, que se encuentra en estado de peligro.

> Cuanto mayor es la parte del *shock* en las impresiones aisladas, cuanto más debe la conciencia mantenerse alerta para la defensa respecto a los estímulos [...].[29]

Una de las formas de *defensa* del individuo urbano será el aislamiento, no salir de su casa, por lo cual una de las principales funciones del arte sería, como bien señala Jiménez, el "aprendizaje de la soledad". De esa función podemos extraer una de las justificaciones más profundas del arte en la actualidad.[30]

Los cambios en el arte

Así como estudiando el comportamiento del hombre de la multitud, "se puede inferir qué le iba a ocurrir al *flâneur* cuando le fuese quitado su ambiente natural",[31] estudiando las posibilidades de reproductibilidad técnica se puede inferir qué le iba a ocurrir al arte.

La imprenta, esto es, la reproductibilidad técnica de la escritura, había producido modificaciones enormes en la producción y recepción literarias. De la misma manera, la reproductibilidad técnica de la imagen trae sustanciales cambios en la producción y recepción de la obra de arte tradicional. La singularidad, autenticidad e irrepetibilidad —categorías del paradigma estético tradicional— quedan totalmente desplazadas, por ejemplo, en las obras dadá y de los artistas pop. En *80 billetes de dos dólares* (1962) —ochenta reproducciones serigráficas del anverso y reverso de la moneda norteamericana— Andy Warhol (1928-1987) prefiere lo multiplicado a lo único. Lo mismo sucede en su serie de latas de sopas *Campbell's*, en *Mona Lisa doble* (1963), en *Cuatro Mona Lisas* (1963) o en *Treinta es mejor que una* (1963), donde se reproduce otras tantas veces la imagen de La Gioconda. El tema, en estos casos, no es sólo el objeto masivo sino el lenguaje masivo; de allí que Warhol resalte las imperfecciones de las reproducciones de bajo costo, principalmente manchas o zonas de color que no coinciden con los bordes de las figuras. Un rasgo principal del lenguaje masivo es la repetición, de allí que Warhol la centralice en muchas de sus obras.

Si el *pop art* es la manifestación de las artes plásticas que mejor testimonia la influencia de la reproductibilidad (tematizada en la misma obra), el dadaísmo es la que, tempranamente, como observa Benjamin, da cuenta del efecto de *shock* que, como acabamos de ver, particulariza la experiencia del espectador cinematográfico y del hombre de la ciudad moderna. La relación entre el cine y

36. Andy Warhol. *Double Mona Lisa* (Mona Lisa doble), serigrafía, tinta, acrílico sobre tela, 72,4 x 94,3, 1963.

la obra dadá es clarificada cuando Benjamin dice que ésta intenta "producir los efectos que el público busca hoy en el cine" (OAERT, p. 49).

Haciendo referencia al *shock* dadaísta, afirma Benjamin que de ser una apariencia atractiva que apelaba a la contemplación, la obra "pasó a ser un proyectil", provocativa, escandalosa. La obra *choca* contra las competencias adquiridas por el destinatario, ataca sin miramientos sus convicciones y expectativas. Los poemas dadaístas son "ensaladas de palabras" que contienen giros obscenos y todo tipo de residuo verbal. Lo mismo ocurre con los objetos dadaístas que incorporaban "botones o billetes de tren o de metro o de tranvía". Todo apunta, claro está, a la destrucción violenta del aura.

También el surrealismo parece presentarse muchas veces —sobre todo en los objetos— bajo la forma de un "proyectil". Así lo encontramos en *Desayuno en piel* de Meret Oppenheim (1913-1985), más conocida como la "taza peluda" (una taza forrada con piel, al igual que el plato sobre el que se asienta y la cuchara en su interior). Observemos una curiosa sincronía: esta obra fue realizada en 1936, el mismo año de la publicación del ensayo de Benjamin y de la conferencia de Heidegger sobre "El origen de la obra de arte".

Debemos advertir que, a pesar de la cercanía señalada entre Dadá y el surrealismo, existen entre ellos no pocas diferencias. La más importante sea quizá que, mientras Dadá pone en juego la noción misma de arte (al incorporar objetos extra-artísticos, como el *ready-made*), el surrealismo mantiene los

recursos más tradicionales de la pintura o la escultura. Su aspecto *revolucionario* estriba, sin embargo, en haber puesto en la mira la falsedad de la idea de progreso ejercitado desde la razón. El surrealismo resulta, para Benjamin, sinónimo de desconfianza. En su opinión, es:

> [...] pesimismo en toda la línea. Así es y plenamente. Desconfianza en la suerte de la literatura, desconfianza en la suerte de la libertad, desconfianza en la suerte de la humanidad europea, pero sobre todo desconfianza, desconfianza, desconfianza en todo entendimiento: entre las clases, entre los pueblos, entre éste y aquél.[32]

La atención "inatenta"

En el tramo final de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" Benjamin presenta, en estrecha relación con la idea de *shock*, algunas consideraciones complementarias sobre la "recepción en la dispersión". El disperso "puede acostumbrarse", dice (OAERT, p. 54); puede llegar a hacer sus tareas dentro de esa "normalidad" de la dispersión. El modelo de la recepción dispersa es el que aporta el cine, por su efecto de choque. "El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa" (OAERT, p. 55).

Una apreciación similar es la que presentan Adorno y Horkheimer en *Dialéctica del Iluminismo.* Leemos allí que "los productos de la industria cultural pueden ser consumidos rápidamente incluso en estado de distracción".[33] También señalan que el cine produce atrofia en la imaginación y en el pensamiento, al menos si el espectador no quiere perder todo lo que pasa rápidamente delante de él.

No caben dudas de que la percepción del movimiento y, de manera general, todo efecto de *shock* provocan importantes modificaciones en la estructura de la experiencia estética. Lo que sí deberíamos poner en discusión es si efectivamente ésta deja de ser reflexiva, si se trata sólo de una vivencia empobrecida de las masas sometidas a una relación maquínica. O bien si, luego de pasado el efecto de *shock*, la conciencia del espectador se abre a la actividad del pensamiento. De más está decir que nos inclinamos por esta segunda alternativa, cuanto más si consideramos que lo que tenemos delante es efectivamente una obra de arte .

Benjamin relaciona la "atrofia progresiva de la experiencia"[34] con la imposibilidad —des-humanizante— de la narración, una de las formas más antiguas de comunicación.

> La narración no pretende, como la información, comunicar el puro en-sí de lo acaecido, sino que la encarna en la vida del relator, para proporcionar a quienes escuchan lo acaecido como experiencia. Así en lo narrado queda el signo del narrador, como la huella de la mano del alfarero sobre la vasija de arcilla.[35]

En un breve y hermoso texto de 1933, "Experiencia y pobreza", Benjamin da cuenta de la conexión entre el empobrecimiento de la experiencia fundada en la tradición y la imposibilidad del relato. "¿Quién encuentra hoy gentes ca-

paces de narrar como es debido? ¿Acaso dicen hoy los moribundos palabras perdurables que se transmiten como un anillo de generación a generación?"[36]

Asimismo, en *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Benjamin recurrirá una vez más a textos del poeta para explicar que la pobreza de la experiencia, en el marco de un mundo cada vez más tecnificado, se manifiesta en ojos "que han perdido la capacidad de mirar".[37] Fatigados por las complicaciones sin fin de cada día, los seres humanos nos hemos hecho "pobres".

Para compensar las penurias cotidianas, agrega Benjamin en "Experiencia y pobreza", muchas personas aceptan la sofocante "riqueza de ideas" que "se les vino encima",[38] de la mano de la astrología, la sabiduría yoga, la *Christian Science*, la quiromancia, el vegetarianismo, la gnosis, la escolástica o el espiritismo. ¡Cuán premonitorio de nuestro tiempo resultan estas afirmaciones!

¿Crítico o partidario?

Las técnicas modernas de reproducción responden a una época pragmática, materialista, modelada por el consumo. Pero esto no implica que Benjamin adopte una posición negativa en relación a esas técnicas. ¿Cuál es su costado positivo? La fotografía, el cine o el disco gramofónico, ¿no tienen acaso la posibilidad de llamar la atención de un público cada vez más vasto y servir a fines culturales y políticos? ¿Nos pondrían ellos en guardia contra el ascenso de potencias ideológicas malignas? Algunos filmes de Charles Chaplin, como *El gran dictador* o *Tiempos modernos*, ¿no tendrían acaso esa virtud? Benjamin responde afirmativamente.

En el Prólogo de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", se hace referencia al análisis que hace Marx de la producción capitalista, señalándose que la transformación de la superestructura es mucho más lenta que la de la infraestructura; así las transformaciones en la obra de arte (reproductible) están atrasadas más de medio siglo con relación a los cambios en las condiciones de producción. Aclara también Benjamin que los conceptos que él introduce en la teoría del arte "se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles para los fines del fascismo. Por el contrario, son utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística" (OAERT, p. 18). Es decir, que el hecho de que lo mecánico y lo industrial vinieran a sustituir la destreza de la mano y el oficio no resulta, para Benjamin, una catástrofe (como sí resultaba para quienes consideraban al arte la expresión de la individualidad del genio).

En algunas oportunidades se llegó a interpretar que Benjamin lamentaba la desintegración del aura. Pero ésta es más bien la posición de Adorno, encuadrada en un rechazo general a la cultura de masas. El material de *La obra de los pasajes* demostrará inequívocamente que Benjamin no estaba influido por ningún tipo de nostalgia. Por el contrario, creía en nuevas formas de arte que no diferenciaran entre popular-culto y que pudieran servir de instrumento de liberación.[39]

Benjamin no dejó de reconocer que la fotografía democratizó la recepción de imágenes visuales, poniendo a disposición de una audiencia masiva las

obras maestras del pasado. Y consideró progresista esta democratización al liberar al arte de la cadena de lo aurático. Vattimo resume la "positividad" benjaminiana en estos términos:

> [...] se percibe la tendencia general a una valoración positiva de la existencia tecnológica, ya que el cese del valor cultual y aurático de la obra de arte es entendido explícitamente como una *chance* positiva de liberación para el arte (liberación de la superstición, la alienación y, en definitiva, de las cadenas metafísicas).[40]

Por otra parte, no debemos perder de vista que "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" se abre con un texto de Valéry en el que se hace referencia a los "cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello", señalando que "es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera *maravillosa* la noción misma del arte" (la cursiva es nuestra). Si Benjamin eligió, como epígrafe de su ensayo, esa cita de Valéry, ¿cómo podríamos pensar en una actitud negativa hacia las nuevas formas de arte?

En síntesis, no por polémico y crítico —como lo es—, el ensayo de Benjamin resulta negativo o nostálgico. Las críticas al cine son muy duras cuando se refiere a su uso por la propaganda fascista, como él pudo constatarlo a través de las producciones de Leni Reifensthal, la directora "estrella" de Hitler. Sus filmes muestran jóvenes rubios con las camisas de la SS agitando banderas con svásticas y registran en imponentes escenarios los ampulosos discursos del *Führer*. Pero junto a la crítica —relativa tanto a la política como al empobrecimiento de la experiencia—, está el reconocimiento a las posibilidades de un arte reproductible, de difusión masiva y esclarecedor. Entonces, si la pérdida del aura podría tener consecuencias negativas (por su manipulación política y por empobrecer la experiencia) no es menos cierto que tiene otra positiva: favorecer la democratización y la politización de la cultura.

"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" se cierra con un epílogo que hace del texto un artículo de batalla, polémico. Concluye Benjamin que frente al "esteticismo de la política que el fascismo propugna", el comunismo le contesta "con la politización del arte". Advierte con enorme preocupación cómo la sociedad alemana misma se había convertido en *espectáculo*, con lo que anticipa ideas que Guy Debord, en su célebre escrito *La sociedad del espectáculo* (1971), plantearía treinta años después.[41]

3. Adorno y el arte como negatividad

Formado en música y filosofía, Theodor Wiesengrund Adorno[42] (1903-1969) fue, entre los integrantes de la Escuela de Frankfurt, quien más se dedicó a la Estética. Se interesó por la vanguardia musical y literaria, y publicó ensayos

sobre la industria cultural, el arte y la literatura. Autor clave en el campo de la nueva música del siglo XX, es un filósofo que efectivamente *sabe* de arte. Él mismo se encarga de señalar que la Estética debería ser ante todo "una teoría del arte" que baje a las obras y elimine toda verborrea teñida de idealismo.

La influencia de Adorno en la teoría musical ha sido enorme, principalmente por su *Filosofía de la nueva música* (1949). Además escribió ensayos sobre Wagner, Stravinski y Schönberg. La madre de Adorno, célebre cantante, y su tía materna, también música, influyeron, sin duda, en sus inclinaciones musicales. Él mismo compuso y hasta proyectó una ópera que luego abandonaría por consejo de Benjamin.

En 1921 Adorno conoció a Horkheimer en la Universidad de Frankfurt y dos años después a Benjamin, mientras éste intentaba completar su tesis de habilitación como docente en esa institución. Adorno se doctoró en 1924 en la Universidad de Frankfurt con una tesis sobre Husserl. Al año siguiente se traslada a Viena donde estudia composición musical con Alban Berg, discípulo de Schönberg. Al mismo tiempo comenzó a publicar artículos sobre música en general y sobre Schönberg en particular. Es evidente que la formación musical y la actividad compositiva desarrollada por Adorno le proporcionaron una sólida base para su reflexión estético-filosófica.[43]

Desencantado con el *Círculo de Viena*, Adorno volvió a Frankfurt, donde preparó una tesis sobre Kant y Freud; ésta no fue aceptada para su habilitación en la Universidad de Frankfurt, por lo que escribió otra sobre Kierkegaard, que sí fue aceptada y publicada en 1933 (coincidiendo con el ascenso de Hitler). Ese mismo año ingresó en el Instituto de Investigación Social, dirigido entonces por Max Horkheimer, pero enseguida se vio obligado a emigrar a Inglaterra para escapar del nazismo. El propio Instituto se trasladó a Zurich en 1934.

Cuatro años más tarde, en 1938, Adorno se incorporó nuevamente al Instituto de Investigación Social, reinstalado en Nueva York, y allí trabajó en varios proyectos, entre los que se destaca la redacción de *Dialéctica del Iluminismo*, entre 1942 y 1944, junto con Max Horkheimer. En 1953, a la edad de 50 años, abandonó los Estados Unidos y regresó a Alemania junto con Horkheimer para trabajar en el Instituto que se había vuelto a instalar en Frankfurt. Tras la jubilación de Horkheimer, en 1959, llegó a ser su director.

Adorno murió en 1969, víctima de un infarto, cuando estaba trabajando en la redacción de *Teoría estética*. Se ha relacionado su muerte con problemas surgidos en el seno de la Universidad de Frankfurt, donde se desempeñaba como profesor del Instituto de Filosofía dirigido por Habermas. Fue acusado de traición por la izquierda estudiantil. Precisamente, el antagonismo con los alumnos sería decisivo en su "muerte", primero espiritual y luego, quizás, física. Una foto del 31 de enero de 1969 registraba un desafortunado apretón de manos con un policía que impartiría a los alumnos la orden de desalojar la Universidad. Se habló del "asesinato del padre". Es que él no creía que el movimiento estudiantil fuera una fuerza de transformación social sino, más bien, la expresión de una desesperación que reforzaba la actitud contraria: de dominio, en el sentido de la represión. En la Universidad, se leían carteles que decían: "Adorno como institución ha muerto".

Como otros miembros de la "Escuela de Frankfurt", Adorno se ubica en la corriente hegeliano-marxista que considera que la sociedad industrializada posee una estructura que niega al pensamiento su tarea más genuina: la tarea crítica. En esta circunstancia, la filosofía se hace cada vez más necesaria para disipar la *apariencia* de libertad de los sistemas institucionalizados y mostrar la cosificación imperante.

Entre las principales obras de Adorno se cuentan, además de las ya citadas: *Minima Moralia. Reflexiones sobre la vida mutilada* (1951), *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad* (1955) y *Dialéctica negativa* (1966), donde el autor intenta determinar el alcance del pensamiento de la contradicción en el seno de la (pretendida) identidad. De particular interés resulta para nosotros la obra póstuma de Adorno publicada en 1970, *Teoría estética*, que será analizada en este capítulo.

El debate Benjamin-Adorno

La defensa que hace Benjamin del cine y de la fotografía en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" fue criticada por Adorno en algunos ensayos y también en una carta escrita en Londres el 18 de marzo de 1936.[44] Lo primero que hace allí es destacar que el trabajo de su amigo es "extraordinario", pero inmediatamente señala que algunos planteos le parecen arriesgados o ligados a motivos brechtianos (Adorno consideraba la postura de Brecht como una versión tosca del materialismo).[45] Agrega que "no hay una sola frase que no deseara comentar a fondo con usted". Es que el mismo Adorno se encontraba reflexionando en esos momentos sobre la "liquidación del arte" como consecuencia del predominio de la tecnología. Sobre la base de más de un problema compartido, mencionará entonces algunos puntos de desencuentro, reconociendo que "el debate pasa con rapidez al campo político".[46]

Adorno no comparte con Benjamin el traslado del concepto de aura a la obra de arte autónoma (liberada de la teología, de la metafísica y de la función de culto), como tampoco que se le atribuya a ésta una función contrarrevolucionaria. Considera que *l'art pour l'art* también está necesitado de redención, más aún considerando el frente erigido en su contra, desde Brecht hasta los movimientos estudiantiles.

La dicotomía benjaminiana entre "obra de arte pura" o "aurática" y "obra tecnológica" no es justificada por Adorno pues tanto en una como en otra podría darse un ejercicio pleno de la libertad. La objeción principal que hace Adorno a Benjamin es entonces la subestimación del arte autónomo y la sobreestimación del arte dependiente de las nuevas tecnologías.[47]

Aun cuestionando algunos de sus aspectos, Benjamin valoraba los nuevos medios masivos, como el cine, considerándolos desde la óptica de una nueva experiencia del mundo. En cambio Adorno incluye al cine en la "industria cultural", términos que encierran de por sí una contradicción, en cuanto la "cultura" es pensada como lo contrario de la industria, que repite mecánicamente sus productos sujetándolos a fines extraños.

"Industria cultural" fue el concepto nuclear con el que Adorno y Horkhei-

mer descartaban la posibilidad de que en la nueva experiencia que inauguraba el cine pudiera haber algo estéticamente digno de ser puesto de relieve. Y ésta fue durante mucho tiempo la mirada de los críticos, hasta que finalmente, en los años 60, los filmes "de autor", con las innovaciones de la *nouvelle vague* y los trabajos de autores como Edgar Morin,[48] llevaron a una revisión decisiva de aquellos planteos desvalorizadores.

Adorno calificará de *nostálgico* al concepto de autenticidad centrada en el "aura". Además, en su opinión, lo aurático en la obra de arte está a punto de desaparecer; "no sólo mediante la reproductibilidad técnica, dicho sea de paso, sino sobre todo por el cumplimiento de la propia ley formal autónoma".[49] "*Les extrêmes me touchent*", afirma Adorno aludiendo al hecho de que el cine, aunque masivo, no siempre es revolucionario. El aspecto de cosificación puede darse tanto en el cine como en la gran obra de arte, es decir que ambos pueden encarnar los estigmas del capitalismo.

> La risa del visitante del cine es —ya hablé de esto con Max Horkheimer, y seguro que se lo ha dicho— todo lo contrario que buena y revolucionaria, sino que está llena del peor sadismo burgués.[50]

La risa del espectador de cine no tiene necesariamente una capacidad emancipatoria, como pensaba Benjamin; puede estar impregnada, según Adorno, de la mala conciencia burguesa. Y aun cuando un espectador reaccionario pudiera comprender el significado de *Tiempos Modernos* de Chaplin, eso no lo convertiría forzosamente en progresista.

La obra de arte y su derecho a la existencia

El origen de la reflexión teórica acerca del arte es, en Adorno, la situación paradójica del arte moderno. Así, su *Teoría estética*[51] (*TE*) comienza preguntando por el derecho a la existencia del arte al considerar que "nada referente al arte es evidente" (*TE*, p. 9). Sin rodeos, en esta frase inicial, Adorno se sitúa en el centro de la problemática estética del presente: devolver al arte su derecho a la existencia, lo que equivale a decir, *justificarlo*. Muchos otros filósofos intentarán una empresa similar de legitimación. Entre ellos, Gadamer, que lo hará, como lo veremos en el capítulo siguiente, desde una perspectiva antropológica.

"¿Es posible escribir poemas después de Auschwitz?", pregunta Adorno. Su pesimismo responde a varios motivos, entre los que se cuenta, más allá del impacto del holocausto, su decepción ante manifestaciones del arte que, como el dadaísmo o el surrealismo, no cumplieron con las expectativas de oposición al sistema sino que, por el contrario, resultaron incorporados en él. Adorno siente que el arte no escapa al circuito de la mercancía y que puede convertirse en "industria" perdiendo lo que le es esencial: su autonomía, es decir, su libertad.

El arte pierde su derecho a la existencia en la medida en que la distancia que lo separa del mundo empírico es artificialmente colmada por la industria cultural. Cosificadas o fetichizadas, las obras de arte pasan a ser un bien de consumo más.

El contenido de verdad

El arte se encuentra *justificado*, de acuerdo a Adorno, por su "contenido de verdad" (*Wahrheitsgehalt*). A la búsqueda y análisis de ese contenido, enmascarado por ideologías o falsas interpretaciones, está consagrada, precisamente, la investigación crítica y dialéctica adorniana. Lejos de estar fuera de la historia, el "contenido de verdad" es la cristalización de la historia en las obras. El arte es *escritura* de la historia y también recuerdo de una posibilidad de libertad y promesa de liberación futura.

Para Adorno, las formas más auténticas no residen en la mímesis, tal como lo entiende el realismo socialista. Con ironía, hace referencia al "buen corazón" burgués que se conmueve ante imágenes que documentan el sufrimiento y la miseria:

> La realidad presente ha llegado a ser capaz de tragarse imágenes de niños proletarios hambrientos y pinturas de la extrema miseria juzgándolos como documentos de ese buen corazón que todavía late ante la miseria y nos asegura que no es tan extrema. El arte trabaja contra esta actitud de tolerancia renunciando en su lenguaje a cualquier forma de afirmación, a ésa que aún conserva el llamado realismo social (*TE*, p. 71).

Adorno se enfrenta a Georg Lukács (1885-1971) al despreciar las fórmulas del realismo socialista, al que califica de "pueril". Y llega a decir que mejor sería la desaparición del arte que el realismo socialista. La posición de Lukács, según Adorno, atenta contra la autonomía del arte y cae en un sociologismo "vulgar".

> Lukács tiene en común con los dictadores culturales el gesto drástico que consiste en seguir operando desde lo alto mediante fórmulas —tales como el realismo crítico y socialista—, pese a todas las protestas de dinamismo.[52]

Exaltadamente, Adorno critica a Lukács cuando dice: "Ningún burócrata lograría perorar de un modo más antiartístico sobre el arte".[53] Considera que la crítica hegeliana al formalismo kantiano queda simplificada en el pensamiento del filósofo húngaro, quien reprocha al arte moderno la sobrevaloración del estilo, la forma y los medios de expresión. En el extremo opuesto de esta posición, Adorno piensa que las obras de arte que son indiferentes a su *como* contradicen su propia esencia. Siguiendo a Hegel en sus planteos sobre el "momento del espíritu" (*Moment des Geistes*), considera que la construcción del significado, más allá de la imitación, es el resultado de la espiritualización (*Vergeistgung*) concretada en la forma.

La posición crítica de Adorno también pondrá en la mira a un amigo de Benjamin, Bertolt Brecht, al que considera "autoritario" y "virtuoso en las técnicas de dominio". Adorno cuestiona el "practicismo" de Brecht, que su obra pretenda ser didáctica, que quiera enseñar a pensar.

> Las obras de arte tienen su eficacia práctica en una modificación de la conciencia apenas concretable y no en que se pongan a arengar. Por lo demás, los efectos de la agitación pasan pronto... (*TE*, p. 317)

Si bien el arte es formador de conciencia, sólo podrá hacerlo "si no cae en la charlatanería". En este sentido una figura clave para Adorno será Samuel Beckett. El error de Brecht fue creer que la lucha de clases podía constituirse en *tema* central de sus obras; no vio que la verdad propia del arte nunca aparece allí donde se la espera. En cambio, lo decisivo de las obras de arte está en que, *a partir de su estructura formal*, ellas dicen algo respecto del contenido. Así, son la respuesta a sus propias preguntas y por esto se convierten en nuevas preguntas. Por plantear preguntas de modo constante el arte es, esencialmente, *enigma*. Adorno opondrá la comprensión, suerte de aproximación exterior a la obra que es propia del aficionado que intenta "interpretar", a la experiencia —inmanente— de quien no evita, sino asume, las aporías del arte, sus tensiones internas.

No sólo se aleja Adorno del realismo socialista sino también del esteticismo de *l'art pour l'art*, que responde a una filosofía idealista según la cual la actividad del artista se separa de las demás; de este modo se reafirma la división del trabajo en la que se apoya la ideología dominante. Si el arte quiere mantener su caracter tensional frente a lo existente, no debe caer ni en el realismo de las apariencias (imitadoras de lo "real") ni en el esteticismo de la forma vacía de contenido. Mientras *l'art pour l'art* separa a la obra de su "otro", el realismo reduce la obra a su "otro".

Defensor de las vanguardias, Adorno verá en Beckett su punta de diamante. Nada mejor que su teatro del absurdo para expresar la verdad histórica de un mundo dominado por la violencia. El tema, en muchas de sus obras, es lanzado a la periferia, como sucede en *Final de juego*, donde "la negación concreta de su contenido es su principio formal".

> El arte sólo puede reconciliarse con su propia existencia volviendo hacia afuera su carácter apariencial, su propio espacio vacío interior. El criterio más serio que hoy puede tener es el de que, siendo como es irreconciliable respecto a cualquier engaño realista, no tolere en virtud de su propia estructura nada anodino. En cualquier obra todavía posible, la crítica social tiene que elevarse a ser su forma y el oscurecimiento de cualquier contenido social manifiesto (*TE*, p. 326).

De la oposición forma-contenido, Adorno retiene la importancia de aquélla. De allí su interés por un artista como Picasso, quien, al pintar *Guernica* (1937), más allá del realismo vulgar, logró *expresar*, quizá como ningún otro, las "heridas sociales".

> Por su expresión las obras de arte aparecen como heridas sociales, la expresión es el fermento social de su autonomía. El principal testigo de lo que decimos es el *Guernica* de Picasso, que, por ser irreconciliable con el obligado realismo, consigue en su inhumana construcción esa expresión que lo convierte en una aguda protesta social más allá de cualquier malentendido contemplativo. Las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquellas que causan dolor, allí donde su expresión, históricamente determinada, hace que salga a la luz la falsedad de un estado social (*TE*, p. 311).

Si bien el bombardeo a la ciudad vasca de Guernica le sirvió a Picasso de estímulo para dar comienzo a su pintura, es evidente que ésta no reproduce —sino *expresa*— un hecho real. No hay aviones alemanes arrojando bombas desde el cielo, ni sangre derramada ni nada que recuerde el paisaje de esa ciudad, en la que Picasso, por otra parte, no había estado nunca.

Existe en Adorno la preocupación constante de salvar la autonomía del arte sin separarlo de su aspecto social. De allí que, más allá de la marca individual, el genio se convierte en representante de un sujeto *social*.

Contra la industria cultural

Nuestra sociedad está marcada, según Adorno, por el *sentido para lo igual*. En el capítulo "La industria cultural", incluido en *Dialéctica del Iluminismo*, se detiene en uno de sus rasgos, característico de nuestra civilización: el hecho de que todo adquiere en ella "un aire de semejanza". Así, el cine y la radio son "industrias", "negocios" que sirven a la ideología dominante mostrando *lo siempre igual*. Las cifras que se conocen de las ganancias obtenidas, quitan toda duda respecto a su razón de ser. Lo que estos medios muestran es "lo siempre igual". Y aun cuando *parezcan* novedosos, las diferencias entre ellos y los productos automovilísticos de las empresas Chrysler o General Motors no resultan sustanciales. Los precios variados y las supuestas desventajas de modelos de autos de producción anterior, que los conocedores discuten, sólo sirven para mantener una apariencia de competencia y de posibilidad de elección. "Las cosas no son distintas en lo que concierne a las producciones de la Warner Brothers y de la Metro Goldwin Mayer", concluye Adorno.[54]

Lo "siempre igual" a lo que hace mención el filósofo se manifiesta superlativamente en los clichés, en el gusto *standard*, en la repetición de formas y de contenidos de los medios masivos. Todo hace al consumo de los productos con el menor esfuerzo. Agrega Adorno que el aprecio social degrada y destruye la cultura al convertirla en *fait social*. Refiriéndose al cine, dice:

> Este negocio seguirá adelante mientras sea rentable y la perfección que ha alcanzado impedirá darse cuenta de que ya está muerto (*TE*, p. 32).

En el "mundo administrado", el mayor peligro para el arte es la "desartificación" (*Entkunstung*), es decir, la pérdida de su carácter propiamente artístico al ser absorbido por la sociedad de consumo. En *Prismas* (1955) Adorno utiliza por primera vez la expresión *entkunstet* para denunciar el fenómeno masivo representado por la música de jazz, una suerte de compromiso entre la sublimación estética y la adaptación social que se ofrece a la juventud.

El arte "desartificado", integrado al mundo de la industria cultural, es un bien de consumo más, una cosa más entre las cosas. Después de haberse liberado de la teología, de la metafísica y de su función de culto, el arte queda ahora sometido al mercado, sirviendo de vehículo del poder. Si en la sociedad tecnocrática y consumista todo puede venderse, ¿por qué no el arte? En este sentido, observa Adorno que el *kitsch* se convierte en una tentación para los artistas al facilitar la comercialización. También condena al op art, al pop art, al arte bruto y al arte conceptual por ser fácilmente integrables al sistema.

Adorno cuestiona el carácter "enfático" del arte integrado en el sistema, aquél que *afirma* su posición dentro de él. "Afirmación" resulta entonces un concepto crítico que denuncia la participación del artista y de su obra en el mantenimiento del sistema ideológico del poder esclavizador. Frente al carácter afirmativo de cierto tipo de arte, Adorno propugnará su *inutilidad*. Si el arte es *inútil*, lo será radicalmente. Y en ese radicalismo residirá su fuerza. La "negatividad" del arte consiste, en suma, en ser protesta radical contra todo poder. Añade Adorno: "La legitimación social del arte es su asociabilidad" (*TE*, p. 307). La actitud "asocial" del arte se verá acentuada en el capitalismo tardío, autopromocionado como "el mejor de los mundos posibles".

Frente al "¿para qué sirve esto?", las obras de arte permanecen estratégicamente "mudas". Pero sabemos que, desde su silencio estratégico, ellas *hablan* (Heidegger). Tomemos el caso del artista argentino Enio Iommi, quien realiza una serie de esculturas a partir de objetos funcionales cotidianos. Descartada la funcionalidad de una simple pava, cafetera o lechera, esos útiles *hablan* de un mundo "administrado" (*Die verwaltete Welt*) donde todo tiene "su razón de ser", un uso en el que todo se agota.

Podríamos decir que las piezas de Iommi —uno de cuyos ejemplos presentamos en el capítulo VII— no son "afirmativas" sino, por el contrario, "negativas" en el sentido *positivo* que tiene el término en Adorno. Estarían mostrando que "el arte es también más que la praxis, porque al separarse de ella renuncia a la vez a la estúpida falsedad de lo práctico" (*TE*, p. 315).

Al referirse al arte como "promesa de felicidad", agregará Adorno que las obras "son promesas a través de su negatividad" (*TE*, p. 180). Precisamente, la paradoja del arte moderno "es conseguir algo rechazándolo" (*TE*, pp. 180-181), tal como él encuentra que sucede en el comienzo de la *Recherche* de Proust al prescindir del artilugio de "la linterna mágica del narrador omnisciente" (*TE*, p. 181), del conocedor perfecto de cuanto es cognoscible.

El realismo socialista no es, para Adorno, sino una "forma de afirmación" (*TE*, p. 71). Ejemplos de negatividad en el arte serán, en cambio, las obras efímeras (*land art*, instalaciones *in situ*, *performances*, arte de acción, etc.). Recordamos, entre las obras efímeras paradigmáticas, el *assemblage* móvil *Homenaje a Nueva York* (1960) de Jean Tinguely (1925-1991), una especie de "máquina" compuesta por restos de otras máquinas en desuso y objetos heterogéneos (un globo terráqueo, partes de un piano, una rueda de una bicicleta) termina autodestruyéndose.

La importancia del arte efímero reside en su intento de desembarazarse de la idea idealista y reaccionaria de perduración. La perduración de la obra sería

reaccionaria en cuanto responde a necesidades burguesas de aumento y enriquecimiento patrimonial. Desaparecida la "materia artística", la obra efímera no llegaría a ser presa del consumismo. Sin embargo, los hechos demuestran que aun el arte efímero cae en sus redes. Si la obra no se vende, porque ha desaparecido, sí se podrá vender su fotografía, su boceto o el diseño del proyecto con la firma sacralizada del autor.

La promesa de felicidad

Encontramos en *Teoría Estética* la idea del arte como "promesa de felicidad" (expresión de Stendhal aplicada a la belleza). Esa *promesse de bonheur*, tal como la emplea Adorno, se relaciona con la esperanza en una sociedad liberada. Es la utopía, o "posibilidad prometida por la imposibilidad" (*TE*, p. 181), que se asocia a una toma de conciencia individual y que crece al paso de la desesperación. En la desesperación "la esperanza es más viva", constatación que también habían realizado Benjamin y Marcuse:

> Walter Benjamin y Herbert Marcuse lo habían dicho usando más o menos los mismos términos, uno mientras huía de la barbarie nazi, y el otro al aplaudir los movimientos contra la sociedad norteamericana. Fueron siempre palabras de esperanza.[55]

La utopía del arte se alimenta de la indigencia y del sufrimiento humano, siendo Auschwitz su máxima expresión. Es allí donde se produce la catástrofe que obliga al pensamiento a replantearse su propia condición de tal, a cuestionar definitivamente la marcha de la historia en la que se abrió un abismo tan profundo de dolor. El arte, si por algo se mantiene vivo, es justamente por su fuerza de resistencia, por ser "promesa de felicidad, pero promesa quebrada" (*TE*, p. 181). A través del arte, la vida aspira a ser redimida; así las imágenes del arte son las vías que permiten rescatar los fragmentos de la vida mutilada. Si bien el arte de por sí no puede garantizar ninguna salvación, su anhelo de abrir el camino para una vida más plena sigue en pie. En este punto se sitúa, precisamente, el intento de Adorno de salvar el ser del arte como *apariencia* o ilusión.

Si el arte es "más que la praxis" (*TE*, p. 315) es porque existe en aquello que es pasado no aniquilado, porque insta a hacer efectivas pretensiones y expectativas, sin garantizar que esto se vaya a cumplir. ¿Cuál es, en definitiva, la real eficacia del arte? Adorno responde en estos términos:

> La eficacia de las obras de arte es esa advertencia que hacen en virtud de su misma existencia, y no aquella otra que la praxis manifiesta sugiere a su propia praxis latente. Su autonomía está muy distanciada de la praxis inmediata. Aunque la génesis histórica de las obras de arte las convierte en un conjunto de efectos, las obras no desaparecen del todo en él (*TE*, p. 316).

En síntesis, la eficacia del arte está en su propia configuración y en ser un modelo de praxis *posible*. Su efectividad no es inmediata, como destaca Adorno al relacionarla con la obra de Brecht:

> Nada de lo social en arte es inmediato ni aun cuando lo pretenda. Brecht, aun estando socialmente comprometido, tuvo que distanciarse pronto de la realidad social a la que se dirigían sus obras para poder hacer de su actitud una expresión artística. Necesitó sutilezas jesuíticas para que lo que escribía se camuflase como realismo socialista y pudiera así evitar la Inquisición (*TE*, pp. 296-297).

Reflexionando sobre la conexión arte-sociedad, Adorno no olvidará nunca la autonomía del arte, una categoría básica de su estética. Recuerda que la obra de arte, de acuerdo a la metafísica racionalista, es "mónada", que no tiene "ventanas" (*TE*, p. 237); es cosa y centro de fuerza. "Las obras de arte se hallan mutuamente cerradas, son ciegas e imaginan sin embargo en su cerrazón lo que fuera existe", agrega.

Percibe Adorno que la tesis del carácter monadológico de la obra de arte "es tan verdadera como problemática" y explica esta problematicidad en estos términos:

> Las obras de arte, en cuanto momentos de un contexto más amplio, el del espíritu de una época, entrelazado con la historia y la sociedad, van más allá de su carácter monádico, sin que por ello tengan ventanas (*TE*, p. 237).

4. Prolongaciones de las ideas estéticas de la Escuela de Frankfurt en Argentina

Próximo a las preocupaciones de la Escuela de Frankfurt, Jorge Romero Brest (1905-1989)[56] tuvo un real interés por la inserción del arte en la vida; creyó profundamente en sus posibilidades transformadoras. Son bien conocidas sus afirmaciones sobre la muerte de la pintura de caballete en favor de una artisticidad de lo cotidiano. En *Política artístico-visual en Latinoamérica* (*PAL*),[57] texto publicado en 1947, dice:

> [...] no ha de cultivarse la imaginación encerrando al hombre en la estimativa de cuadros, estatuas y estampas; hay que impulsarlo a que se ocupe del cuerpo, del ambiente natural que lo rodea, de la relación con los demás hombres, de las maneras de vestirse y adornarse, de los entretenimientos y placeres, de los dolores para elaborarlos, única posibilidad de que la conciencia artística cambie de rumbo (*PAL*, pp. 20-21).

Al llamar la atención sobre la importancia de ocuparse del cuerpo, de las maneras de vestirse y adornarse para que "la conciencia artística cambie de rumbo", Romero Brest nos hace pensar en la idea de estetización de la vida que

los *hippies* defendieron y llevaron a cabo en los años '60. Estetización que encuentra una de sus materias favoritas en el campo del diseño. Precisamente, cuando se produce el cierre del Instituto Di Tella, en mayo de 1970, Romero Brest (que había sido director del Centro de Artes Visuales de ese instituto) abre un negocio —*Fuera de Caja*— donde se vendían objetos de diseño. De este modo, intentaba poner en práctica el ideal marcusiano de integrar el arte en la vida, de hacer de él una *forma* de la vida cotidiana. A una integración similar apuntaba otro anhelo suyo: "Si me dan un canal de televisión, les regalo la calle Florida".[58] De haber tenido la ocasión de incursionar en los medios masivos, no habría dudado en abandonar su prestigioso cargo de Director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, ubicado en la calle Florida, en pleno corazón de la ciudad de Buenos Aires.

Situándose en la problemática del arte latinoamericano, Romero Brest cree en una nueva sensibilidad "como factor político". En este sentido considera la utopía marcusiana de hacer del arte una forma de la vida cotidiana, un camino para lograr una sociedad libre que responsablemente responda por la vida y la proteja pues:

> [...] la forma de libertad no es simplemente la libre determinación y realización de sí mismo sino más bien la determinación y realización de los fines propios para poner en valor la existencia, para protegerla (*PAL*, pp. 93-94).

Romero Brest considera imprescindible replantear el *por qué, para qué* y *para quién* de un arte que responde "a modos de conformidad de *minorías especializadas*" y que sólo puede ser aprehendido por ellas.

> [...] ¿qué ofrecen los artistas visuales? Ofrecen cuadros a granel, formas escultóricas que son fragmentos de estatua, estampas en mayor escala ahora, objetos y aparatos cinéticos... en los que ensayan viejas modalidades del arte visual o nuevas que no lo modifican esencialmente, respondiendo en el mejor de los casos a modos de conformidad de minorías *especializadas* (*PAL*, pp. 27-28).

El interés de Romero Brest por la Escuela de Frankfurt se vuelve explícito en su reconocimiento del pensamiento de Marcuse.[59] En *Política artísticovisual en Latinoamérica*, Romero Brest advierte que existen algunos puntos de discrepancia con él (los que conocimos a Romero Brest sabemos de su "metódico" espíritu de discordancia); sin embargo, no deja de reconocer la influencia de las ideas del filósofo alemán. La expresa en estos términos: "tanto me interesa su pensamiento que podría formular mi tesis con sus afirmaciones" (*PAL*, p. 91). También recuerda a otro filósofo alemán, Nietzsche, y coincide plenamente con una de sus principales ideas: el arte *fortifica* la vida y le da *sentido* (*PAL*, p. 23).

La relación arte-vida o arte-sociedad atañe a la relación Estética-Ética. Estos campos, según Romero Brest, no deben estar separados sino que deben operar en relación dialéctica. "La conciencia estética no sólo funda la conciencia artística, también funda *indirectamente* la conciencia moral" (*PAL*, p. 21).

Asimismo, la conciencia estética incide, como posibilidad de liberación, en la política.

> No es función de la conciencia artística imponer *soluciones* políticas; su función es crear la *posibilidad* de que el hombre se libere individualmente para lograr en consecuencia la liberación social (*PAL*, p. 23).

Señala el crítico que la tarea del artista "es *minar* la situación dada más que *cambiarla* por completo" (*PAL*, p. 34). Pero, ¿cómo empezar el cambio? No desde arriba, desde la cúspide de la pirámide, sino desde abajo:

> En resumen, no se debe mirar a la cúspide de la pirámide en donde están los grandes creadores; hay que mirar en la base, a los niños y adolescentes, los alumnos, los padres, los maestros, los profesores, los empleados... para que el cambio empiece en el nivel debido (*PAL*, p. 49).

En lo que respecta a la situación del artista latinoamericano, Romero Brest considera necesario hacer una distinción: una cosa es ser *internacional* y otra *universal*. En su opinión, el arte latinoamericano —si bien tiene obras de tal valor que se convierten en universales— no participa del circuito internacional. Cita el caso de la Dokumenta de Kassel de 1972 y de la Bienal París de 1973, donde hubo ausencia casi total de artistas latinoamericanos. Recuerda asimismo las palabras del delegado general de la VIII Bienal de París, excluyentes en cuanto a la participación de artistas del Tercer Mundo:

> Un análisis realista de la situación artística en el mundo obliga a reconocer que el monopolio de la investigación es privilegio de los artistas que trabajan en los países que han llegado a un estado de desarrollo económicamente avanzado (*PAL*, p. 74).

Felizmente, la situación del artista latinoamericano mucho ha cambiado hoy y su reconocimiento, podemos decir, se ha hecho internacional. Baste recordar, en este sentido, la importante muestra itinerante *El final del eclipse. Arte de América Latina en la transición al siglo XXI*, curada por José Jiménez y presentada, a partir de 2001, en importantes museos de ciudades como Madrid, Granada, Badajoz, México, Buenos Aires o Santiago de Chile. El objetivo del curador fue señalar que el arte de Latinoamérica —eclipsado durante mucho tiempo por arbitrarias discriminaciones— es *arte sin más.*

Fragmentos seleccionados

Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*

prólogo, trad. y notas de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1989 (v. or. 1936), pp. 17-57

Es éste un trabajo cuya integridad apenas conocemos. En la edición del 1936 quedó suprimido el prólogo, y los cortes que tuvo sólo en parte estarían redimidos en las actuales ediciones. Adorno se refiere a las tachaduras que hizo Horkheimer, justificándolas.

"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", tal como se presenta en su edición al español, está integrada por 15 secciones, prólogo y epílogo. En el prólogo se presentan algunos temas del marxismo (condiciones de producción, explotación capitalista del proletariado, transformaciones en la superestructura y en la infraestructura, etcétera).

Sostiene Gianni Vattimo que es éste un ensayo al que es preciso volver de continuo, debido que "no ha sido aún ni efectivamente asimilado, ni 'digerido' ". Se exponen allí cuestiones de gran peso en la comprensión de la obra de arte contemporánea, tal los cambios en la recepción como resultado de la reproductibilidad técnica, la pérdida del *aura* y la manipulación del sistema cultural.

El concepto de autenticidad

Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario. No podemos seguir el rastro de las primeras más que por medio de análisis físicos o químicos impracticables sobre una reproducción; el de los segundos es tema de una tradición cuya búsqueda ha de partir del lugar de origen de la obra.

El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad. Los análisis químicos de la pátina de un bronce favorecerán que se fije si es auténtico; correspondientemente, la comprobación de que un determinado manuscrito medieval procede de un archivo del siglo XV favorecerá la fijación de su autenticidad. El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica [...] (pp. 20-21).

El *concepto de aura*

Conviene ilustrar el concepto de aura, que más arriba hemos propuesto para temas históricos, en el concepto de un aura de objetos naturales. Definiremos esta última como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. De la mano de esta descripción es fácil hacer una cala en los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura. Estriba éste en dos circunstancias que a su vez dependen de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: *acercar* espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción [...] (pp. 24-25).

El *dadaísmo*

[...] el dadaísmo intentaba, con los medios de la pintura (o de la literatura respectivamente), producir los efectos que el público busca hoy en el cine. Toda provocación de demandas fundamentalmente nuevas, de esas que abren caminos, se dispara por encima de su propia meta. Así lo hace el dadaísmo en la medida en que sacrifica valores del mercado, tan propios del cine, en favor de intenciones más importantes de las que, tal y como aquí las describimos, no es desde luego consciente. Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de inmersión contemplativa. Y en buena parte procuraron alcanzar esa inutilidad por medio de una degradación sistemática de su material. Sus poemas son "ensaladas de palabras" que contienen giros obscenos y todo detritus verbal imaginable. E igual pasa con sus cuadros, sobre los que montaban botones o billetes de tren o de metro o de tranvía. Lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones. Con los medios de producción, imprimen en ellas el estigma de las reproducciones. Ante un cuadro de Arp o un poema de August Stramm es imposible emplear un tiempo en recogerse y formar un juicio, tal y como lo haríamos ante un cuadro de Derain o un poema de Rilke [...] (pp. 49-50).

Benjamin, Walter. *Sobre algunos temas en Baudelaire*

trad. H. A. Murena, Buenos Aires, Leviatán, 1999 (v. or. 1939)

Este texto de 1939, uno de los últimos escritos de Benjamin, apareció en *Zeitschrift für Sozialforschung*, la revista del Instituto de Investigación Social. Es un desprendimiento del gran proyecto de los *Pasajes*. Su primera versión fue duramente criticada por Adorno, quien consideraba que en él no se reconstruía la realidad social a través de un análisis dialéctico; Benjamin se habría limitado a yuxtaponer, en un montaje fragmentario, imágenes del poeta y datos de la historia objetiva, por lo cual se vio obligado a reescribirla. La segunda versión de este texto recibió, en cambio, un entusiasta recibimiento; en ella se demuestra de qué manera se operaba la desintegración de la capacidad de la experiencia en el marco de la vida urbana. Baudelaire sería, según Benjamin, quien mejor dio cuenta de una profunda transformación en la estructura de la experiencia, característica de la existencia urbana, con su serie de colisiones impactantes y discontinuas, como el encendido de un fósforo, la puesta en funcionamiento de una máquina o la toma de una fotografía.

La atrofia progresiva de la experiencia

Puesto que las concepciones de recepción para la poesía lírica se han vuelto más pobres, puede deducirse que la poesía lírica conserva sólo en forma excepcional el contacto con los lectores. Y ello podría deberse a que la experiencia de los lectores se ha transformado en su estructura [...] (p. 8).

[...] En la sustitución del antiguo relato por la información y la información por la "sensación" se refleja la atrofia progresiva de la experiencia. Todas estas formas se separan, a su turno, de la narración, que es una de las formas más antiguas de comunicación [...] (p. 13).

La experiencia del shock

Cuanto mayor es la parte del *shock* en las impresiones aisladas, cuanto más debe la conciencia mantenerse alerta para la defensa respecto a los estímulos, cuanto mayor es el éxito con que se desempeña, y, por consiguiente, cuanto menos los estímulos penetran en la experiencia, tanto más corresponden al concepto de "experiencia vivida". La función peculiar de defensa respecto a los *shocks* puede definirse en definitiva como la tarea de asignar al acontecimiento, a costa de la integridad de su contenido, un exacto puesto temporal en la conciencia. Tal sería el resultado último y mayor de la reflexión. Ésta convertiría al acontecimiento en una "experiencia vivida". En caso de funcionamiento fallido de la reflexión, se produciría el espanto, agradable o (más comúnmente) desagradable, que —según Freud— sanciona el fracaso de la defensa contra los *shocks*. Este elemento ha sido fijado por Baudelaire en una imagen cruda. Habla de un duelo en el cual el artista, antes de sucumbir, grita de espanto. Tal duelo es el proceso mismo de la creación. Por lo tanto Baudelaire ha colocado la experiencia del *shock* en el centro de su tarea artística. Este testimonio directo es de la mayor importancia y se ve confirmado por las declaraciones de muchos de sus contemporáneos. A merced del espanto, Baudelaire no deja a su vez de provocarlo [...] (pp. 21-22).

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. "La industria cultural", en *Dialéctica del Iluminismo*
trad. H. A. Murena, Buenos Aires, Sur, 1971 (v. or. 1944), pp. 146-200

Dialéctica del Iluminismo presenta la "novedad" de introducir el concepto de "industria cultural". En el capítulo "La industria cultural" —que tiene por subtítulo "Iluminismo como mistificación de masas"— se muestra la regresión del iluminismo a la ideología que tiene su expresión canónica en el cine y en la radio, donde el "iluminismo" reside ante todo en el cálculo del efecto y en la técnica de producción y difusión. La ideología se agota en la fetichización de lo existente y del poder que controla la técnica.

En el citado capítulo los autores muestran, en síntesis, la vacuidad de la industria cultural.

El aire de semejanza

La civilización actual concede a todo un aire de semejanza. *Films*, radios y semanarios constituyen un sistema. Cada sector más armonizado en sí y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de los opositores políticos, celebran del mismo modo el elogio del ritmo de acero (p. 146).
El esquematismo del procedimiento se manifiesta en que al fin los productos mecánicamente diferenciados se revelan como iguales. El que las diferencias entre la serie Chrysler y la serie General Motors son sustancialmente ilusorias es cosa que saben incluso los niños que se enloquecen por ellas. Los precios y las desventajas discutidos por los conocedores sirven sólo para mantener una apariencia de competencia y de posibilidad de elección. Las cosas no son distintas en lo que concierne a las producciones de la Warner Brothers y de la Metro Goldwin Mayer (p. 150).
Cada civilización de masas en un sistema de economía concentrada es idéntica y su esqueleto —la armadura conceptual fabricada por el sistema— comienza a delinearse. Los dirigentes no están ya tan interesados en esconderla; su autoridad se refuerza en la medida en que es reconocida con mayor brutalidad. *Film* y radio no tienen ya más necesidad de hacerse pasar por arte. La verdad de que no son más que negocios les sirve de ideología, que debería legitimar los rechazos que practican deliberadamente. Se autodefinen como industrias y las cifras publicadas de las rentas de sus directores generales quitan toda duda respecto de la necesidad social de sus productos (p. 147).

Del teléfono a la radio

El paso del teléfono a la radio ha separado claramente a las partes. El teléfono, liberal, dejaba aún al oyente la parte de sujeto. La radio, democrática, vuelve a todos por igual escuchas, para remitirlos autoritariamente a los programas por completo iguales de las diversas estaciones. No se ha desarrollado ningún sistema de respuesta y las transmisiones privadas son mantenidas en la clandestinidad. Éstas se limitan al mundo excéntrico de los "aficionados", que por añadidura están aun organizados desde arriba. Pero todo resto de espontaneidad del público en el ámbito de la radio oficial es rodeado y absorbido, en una selección de tipo especialista, por cazadores de talento, competencias ante el micrófono y manifestaciones domesticadas de todo género (p. 148).

La atrofia de la imaginación en el cine

El mundo entero es pasado por el cedazo de la industria cultural. La vieja esperanza del espectador cinematográfico, para quien la calle parece la continuación del espectáculo que acaba de dejar, debido a que éste quiere precisamente reproducir con exactitud el mundo perceptivo de todos los días, se ha convertido en el criterio de la producción. Cuanto más completa e integral sea la duplicación de los objetos empíricos por parte de las técnicas cinematográficas, tanto más fácil resulta hacer creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se presenta en el *film*. A partir de la brusca introducción del elemento sonoro, el proceso de reproducción mecánica ha pasado enteramente al servicio de este propósito. El ideal consiste en que la vida no pueda distinguirse más de los *films*. El *film*, superando en gran medida al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensar de los espectadores dimensión alguna en la que puedan moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, con lo que adiestra a sus propias víctimas para identificarlo inmediatamente con la realidad. La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos. Los productos mismos, a partir del más típico, el *film* sonoro, paralizan tales facultades mediante su misma constitución objetiva. Tales productos están hecho de forma tal que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, dotes de observación, competencia específica, pero prohíbe también la actividad mental del espectador, si éste no quiere perder los hechos que le pasan rápidamente por delante [...] (p. 153).

Adorno, Theodor W. *Teoría estética*
trad. Fernando Riaza, Barcelona, Orbis, 1983 (v. or. 1970)

Teoría estética, obra póstuma de Adorno publicada en 1970 en Frankfurt, no gozó en el momento de su aparición de grandes resonancias. Tuvo que esperar aproximadamente diez años para despertar el interés de filósofos, sociólogos y teóricos del arte.

Esta obra cierra un ciclo de grandes filosofías del arte inaugurado por Kant y Hegel. Pero, a diferencia de los escritos de estos autores, *Teoría estética* no es un libro que responda a un desarrollo lineal. Presenta temas tan diversos como la desintegración de los materiales, lo feo, la belleza natural y artística, lo sublime, el contenido de verdad o el carácter enigmático de las obras artísticas. La mayor parte de las referencias del libro provienen de la música y de la literatura.

Arte y praxis social

[...] Apartándose de la praxis, el arte se convierte en el esquema de la praxis social: toda auténtica obra de arte es una revolución en sí misma. Mientras que la sociedad penetra en el arte gracias a la identidad de sus fuerzas y de sus relaciones, para desaparecer dentro de él; éste, por su parte, aunque sea el más avanzado de la época, tiende a la socialización, a la integración social. Pero esta integración no le aporta, como quiere un cliché algo progresista, la bendición de la justicia por medio de una confirmación posterior, sino que por lo general la recepción social sirve para afinar aquello en lo que consistió su negación determinada de la sociedad. Las obras suelen ejercer una función crítica respecto de la época en que aparecieron, mientras que después se neutralizan, entre otras cosas, a causa del cambio de las relaciones sociales. Esta neutralización es el precio social de la autonomía estética. Si, por el contrario, las obras de arte quedan sepultadas en el panteón de los bienes culturales, el daño es para ellas y para la verdad que contienen. En un mundo administrado, la neutralización es universal (pp. 299-300).

El contenido de verdad

El contenido de verdad de las obras de arte es la solución objetiva del enigma de cada una de ellas. Al tender el enigma hacia la solución, está orientando hacia el contenido de verdad. Pero ésta sólo puede lograrse mediante la reflexión filosófica. Esto y no otra cosa es lo que justifica la estética. Aunque ninguna obra de arte se disuelve en sus notas racionalizadoras, en lo que de ella se juzga, toda ella está vuelta, por esa carencia propia del carácter enigmático, hacia una razón que la interprete. No se podría suprimir en *Hamlet* ni una sola expresión; su contenido de verdad no es menor por ello. El hecho de que grandes artistas, Goethe, en los cuentos, y Beckett, no hayan querido hacer nada por medio de significados, hace resaltar únicamente la diferencia entre el contenido de verdad y la conciencia y voluntad del autor, y precisamente gracias a su propia autoconciencia. Las obras, especialmente las de máxima dignidad, están esperando su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si estuvieran sencillamente ahí, se borraría la línea de demarcación del arte. Tapices, ornamentación, todo lo no figurativo, puede estar esperando de forma intensísima el ser descifrado. La comprensión del contenido de verdad postula la crítica. Nada se comprende si no se comprende su verdad o falta de verdad, y éste es el tema de la crítica [...] (pp. 171-172).

Bibliografía

FUENTES

Adorno, Theodor W. *Teoría estética* (trad. Fernando Riaza), Barcelona, Orbis, 1983.

————. *Dialéctica negativa* (trad. José María Ripalda), Madrid, Taurus, 1975.

————. *Sobre Walter Benjamin* (trad. Carlos Fortea), Madrid, Cátedra, 1995.

————. "Lukács y el equívoco del realismo", en A.A.VV. *Polémica sobre realismo* (trad. Andrés Vera Segovia), Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 39-89.

————. "El compositor dialéctico", en *Impromptus* (trad. Andrés Sánchez Pascual), Barcelona, Laia, 1985.

————. *Filosofía de la nueva música. Obra completa*, 12 (trad. Alfredo Brotons Muñoz), Madrid, Akal, 2003.

Adorno, Theodor W., Benjamin, Walter. *Correspondencia (1928-1940)* (trad. Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez), Madrid, Trotta, 1998.

Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I* (prólogo, trad. y notas de Jesús Aguirre), Buenos Aires, Taurus, 1989.

————. "El surrealismo. La última instantánea en la inteligencia europea", en *Iluminaciones I* (prólogo, trad. y notas de Jesús Aguirre), Madrid, Taurus, 1971.

————. *Sobre algunos temas en Baudelaire* (trad. H. A. Murena), Buenos Aires, Leviatán, 1999.

Horkheimer, Max. *Teoría crítica* (trad. Carlos de Santiago), Barcelona, Seix Barral, 1973.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. "La industria cultural", en *Dialéctica del Iluminismo* (trad. H. A. Murena), Buenos Aires, Sur, 1971.

Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional* (trad. Antonio Elorza), México, ed. Joaquín Mortiz, 1968.

————. *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1967.

————. *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 1968.

————. *El fin de la utopía*, México, Siglo XXI, 1968.

Romero Brest, Jorge. *Política artístico-visual en Latinoamérica*, Buenos Aires, Crisis, 1974.

OBRAS DE REFERENCIA

A.A.V.V. *La industria de la cultura*, Madrid, Alberto Corazón, 1969.

A.A.V.V. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardia, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza / Goethe Institut, 1993.

Arendt, Hannah. *Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Hermann Block, Rosa Luxemburgo*, Barcelona, Anagrama, 1971.

Brecht, Bertolt. "El arte y la sociedad burguesa", en *Arte y sociedad*, Buenos Aires, Caldén, 1968; *La política en el teatro*, Buenos Aires, Alfa, 1972.

Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995.
———. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México, Siglo XXI, 1981.
Burger, Peter. "Discusión de la teoría del arte de Benjamin", en *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987 (pp. 71-81).
Eagleton, Terry. *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998.
Fernández, José. "Estética como antropología política", ponencia presentada en el *Coloquio Internacional sobre T. W. Adorno: "¿Dónde quedó la promesa de felicidad del arte"*, Instituto Goethe de Buenos Aires, 3, 4, 24 y 25 de setiembre de 2003.
Fragasso, Lucas. "Crítica y melancolía", en *Sobre Walter Benjamin. Vanguardia, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza / Goethe Institut, 1993.
Gómez, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid, Cátedra, 1998.
Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.
———. "La modernidad: un proyecto inacabado", en *Ensayos políticos*, Barcelona, Península, 1988.
Hernández Sánchez, Domingo. "Memoria y melancolía. Benjamin, De Chirico, Warhol", en *La ironía estética*, Universidad de Salamanca, 2002 (pp. 33-61).
Ibarlucía, Ricardo. *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 2002.
Jay, Martín. *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, Madrid, Taurus, 1986.
Jiménez, José. *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse*, Madrid, Tecnos, 1983.
Jimenez, Marc. *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 1977.
Kohan, Martín. *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Norma, 2004.
Lukács, Georg. *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Siglo XX, 1965.
Lunn, Eugene. *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
Menke, Christoph. *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, 1997.
Meyer, Hans. *Walter Benjamin, el contemporáneo*, Valencia, Alfons el Magnanim, IVEI, 1992.
Sánchez Hernández, Domingo. "Memoria y melancolía. Benjamin, De Chirico, Warhol", en *La ironía estética*, Universidad de Salamanca, 2002 (pp. 131-155).
Scholem, Gerhard. *Walter Benjamin y su ángel*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
———. *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona, Península, 1987.
Therborn, Göran. *La Escuela de Frankfurt*, Barcelona, Anagrama, 1972.
Vattimo, Gianni. "El arte de la oscilación", en *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990 (pp. 133-154).

Vilar, Gerard. "Walter Benjamin, Heidegger y la concepción expresivista del lenguaje", en *El desorden estético*, Barcelona, Idea Books, 2000 (pp. 67-84).
Wellmer, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad: la crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor, 1993.

Orientación bibliográfica

Para comenzar el estudio de la Escuela de Frankfurt se recomienda la lectura del libro de Martín Jay, *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*. Luego, ya ingresando en la lectura de las fuentes, sugerimos comenzar por el capítulo "La industria cultural", incluido en *Dialéctica del Iluminismo*.

Un buen camino para acceder al pensamiento de Benjamin son los textos de su amigo Gerhard Scholem, incluidos en las obras de referencia. También tienen valor introductorio, en relación con el pensamiento de Adorno, el texto de Marc Jimenez incluido en las obras de referencia.

Una obra fascinante para la comprensión de la última etapa de la obra de Benjamin es *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* de Susan Buck-Morss. Para quien desee concentrarse en la relación Benjamin-Heidegger sugerimos la lectura del ensayo "El arte de la oscilación" de Gianni Vattimo, en el que se presenta la tesis de la analogía entre el *shock* benjaminiano y el *Stoss* (literalmente: choque) heideggeriano.

Notas

1 Cf. G. Therborn. *La Escuela de Frankfurt*, Barcelona, Anagrama, 1972, pp. 12-13.

2 W. Benjamin. "Tesis de filosofía de la historia", en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 183.

3 *Ibid.*, p. 182.

4 La acuarela, relativamente pequeña, integró en 1920 la gran "Exposición Klee" de la galería Hans Goltz, en Munich. Cuando en 1940 Benjamin huyó de París, desmontó la acuarela del marco y la puso en una de las dos valijas que dejó a Georges Bataille, quien las mantuvo ocultas en la Bibliotèque Nationale. Después de la guerra, el cuadro estuvo en manos de Adorno en los Estados Unidos y luego en Frankfurt. Actualmente, por donación de su amigo Gershom Scholem, la obra se encuentra en el Museo Nacional de Israel en Jerusalén (Cf. G. Scholem, *Walter Benjamin y su ángel*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 37-75).

5 El segundo ensayo de Benjamin sobre Baudelaire fue publicado en la revista del Instituto, *Zeitschrift für Sozialforschung*, y en traducción al español de Jesús Aguirre como "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Seguimos aquí la traducción de H. A. Murena (*Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires, Leviatán, 1999) pp. 123-170.

6 La apertura alegórica del significado en el drama barroco alemán, según Benjamin, es analizada por Lucas Fragasso en "Crítica y melancolía" (en *Sobre Walter Benjamin. Vanguardia, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza / Goethe Institut, 1993).

7 Benjamin nos dice que los pasajes "son un centro del comercio en mercancías de lujo. En su decoración el arte se pone al servicio del comerciante. Los coetáneos no se cansan de admirarlos. Durante largo tiempo siguieron siendo para los forasteros un punto de atracción. Una guía ilustrada de París dice: "Esos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son pasos, techados de vidrio y enlosados de mármol, a través de bloques de casas cuyos propietarios se han unido para semejantes especulaciones. A ambos lados de esos pasos, que reciben su luz de arriba, discurren las tiendas más elegantes, de tal modo que un pasaje es una ciudad, incluso un mundo en pequeño". Los pasajes son el escenario de las primeras iluminaciones de gas" ("París, capital del siglo XIX", *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 173-174).

8 Cf. W. Benjamin. "París, capital del siglo XIX", *op. cit.*, pp. 171-190.

9 W. Benjamin. *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1971.

10 W. Benjamin. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989, p. 27.

11 N. Goodman. *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 123-125.

12 G. Picon. *Admirable tremblement sur temps*, Ginebra, Albert Skira, 1970.

13 Una réplica de *La Gioconda* realizada por un discípulo de Leonardo fue rematado en Bayeux, Francia, con un precio base de 8.000 euros. Cf. "Suplemento Cultura", *La Nación*, Buenos Aires, 8 de noviembre de 2003.

14 W. Benjamin. *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires, Leviatán, 1999, p. 69.

15 *Ibid.*, pp. 69-70.

16 H. Matisse. "Conversations", revista *Les Nouvelles*, París, 1909 (citado por Walter Hess. *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1959, p. 49).

17 H. Matisse. "Notes d' un peintre", en *La Grande Revue*, París, 1908.

18 J. Jiménez, *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 2003, p. 21.

19 *Ibid.*, p. 25.

20 W. Benjamin. *Sobre algunos temas en Baudelaire*, op. cit., pp. 44-45.

21 El poema es analizado en la Sección V de *Sobre algunos temas en Baudelaire*, op. cit., pp. 26-33.

22 W. Benjamin. *Sobre algunos temas en Baudelaire*, op. cit., p. 32

23 P. Valéry. "Le bilan de l'intelligence", en *Variété III*, París, Gallimard, 1946, p. 253.

24 P. Valéry. "Leonardo y los filósofos", en *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid, Visor, 1987, p. 111.

25 W. Benjamin. *Sobre algunos temas en Baudelaire*, op. cit., p. 76.

26 *Ibid.*

27 W. Benjamin. "París, capital del siglo XXI", en *Iluminaciones II*, op. cit.

28 W. Benjamin. *Sobre algunos temas en Baudelaire*, op. cit., p. 39, n. 6.

29 *Ibid.*, p. 21.

30 J. Jiménez. *Teoría del arte*, op. cit., p. 249. En un trabajo anterior discutíamos la importancia de la recepción del *net art* en el hogar como nueva forma de comunicabilidad. Cf. "La imagen de síntesis del *net art*", conferencia pronunciada en *Real/Virtual. Encuentro Iberoamericano de Estética y Teoría de las artes*, Madrid, UNED, 1º/03/04.

31 W. Benjamin. *Sobre algunos temas en Baudelaire*, op. cit , p. 38.

32 W. Benjamin. "El surrealismo. La última instantánea en la inteligencia europea", en *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1971, p. 60. Véase asimismo la estimulante contribución de R. Ibarlucía. *Oniro Kitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 2002.

33 M.Horkheimer y T. W. Adorno. "La industria cultural", en *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sur, 1971, p. 154.

34 W. Benjamin. *Sobre algunos temas en Baudelaire*, op. cit., p. 13.

35 *Ibid.*, p. 14.

36 W. Benjamin. "Experiencia y pobreza", *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989, p. 167.

37 W. Benjamin. *Sobre algunos temas en Baudelaire*, op. cit., p. 71.

38 W. Benjamin. "Experiencia y pobreza", *op. cit.*, p. 168.

39 La posición afirmativa de Benjamin se opondría a la de Ortega y Gasset, quien, en *La deshumanización del arte*, cuestionaba al arte de avanzada, tanto al que rompía con la imitación —el cubismo— como al dadaísmo, pues ambos provocaban el alejamiento del pueblo. Cf. J. Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1964 (v. or. 1925). La posición de Benjamin, opuesta a la del filósofo español, se acerca a la de Wilhelm Worringer en *Problemática del arte contemporáneo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961 (v. or. 1948). Luego de distinguir entre "arte del público" y "arte de artistas", dice Worringer: "¿Es preciso declarar que mi posición innata está en el bando del arte de artistas?" (p. 7).

40 G. Vattimo. *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 146

41 G. Debord. *La sociedad del espectáculo*, Madrid, M. Castellote editor, 1976 (v. or. 1971).

42 Adorno es el apellido materno. El de su padre es Wiesengrund.

43 Acerca de la figura de Adorno como músico y compositor véase I. Buchar, "Adorno compositor: un filósofo entre músicos", en *Boletín de Humanidades*, Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, *Nueva Época*, año 4, 2002-2003, pp. 9-21.

44 La carta es reproducida íntegramente en T. W. Adorno *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995 (v. or. 1970), pp. 138-146.

45 La oposición de Adorno al pensamiento brechtiano es clara. En la carta dirigida a Benjamin que comentamos dice: "A pesar de nuestra diferencia teórica, tengo la sensación de que no es algo entre nosotros, sino que más bien mi misión es mantener firme su brazo hasta que el sol de Brecht vuelva a sumergirse en aguas exóticas" (T. W. Adorno. *Sobre Walter Benjamin*, op. cit., p. 145).

46 Para el tratamiento del debate Benjamin-Adorno hemos tenido en cuenta la ponencia de Inés Buchar "Adorno-Benjamin: divergencias en torno a los conceptos de aura y obra de arte reproductible", en la cual se realiza un detallado análisis del ensayo de Benjamin y de la carta de Adorno del 18 de marzo de 1936 (ponencia presentada en las *V Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2003).

47 T. W. Adorno. *Sobre Walter Benjamin*, op. cit., pp. 143-144.
48 Cf. E. Morin. *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1961. Del mismo autor también resultan significativos: *L'esprit du temps* (París, Grasset, 1962) y *Las estrellas de cine* (Buenos Aires, Eudeba, 1964).
49 T. W. Adorno. *Sobre Walter Benjamin*, op. cit., p. 141.
50 *Ibid.*, p. 142.
51 T. W. Adorno. *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1983.
52 T. W. Adorno. "Lukács y el equívoco del realismo", en A.A.V.V. *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 45.
53 *Ibid.*, p. 46.
54 M. Horkheimer y T. W. Adorno. "La industria cultural", en *Dialéctica del Iluminismo*, op. cit., p. 150.
55 M. Jimenez, *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 1977, p. 163.
56 J. Romero Brest fue catedrático de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Antes de realizar estudios de filosofía obtuvo los títulos de abogado y de profesor de Educación Física. Se desempeñó como director del Museo Nacional de Bellas Artes (1955-1963) y del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella (1963-1970). Fue también presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Entre sus principales obras figuran: *Historia de las artes plásticas, La pintura europea contemporánea, Ensayo sobre la contemplación artística, El arte en la Argentina, Política artístico-visual en Latinoamérica.*
57 J. Romero Brest. *Política Artístico-visual en Latinoamérica*, Buenos Aires, Crisis, 1974.
58 "La diversión se acabó en todo el mundo". Entrevista a Romero Brest por Carlos Ulanovsky, *Clarín*, 15/7/1984, pp. 14-15.
59 H. Marcuse (1898-1979) es autor de *Eros y civilización. El hombre unidimensional, Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada, El fin de la utopía, Razón y revolución, Cultura y sociedad*, entre otros. El "hombre unidimensional" es, para Marcuse, el hombre del capitalismo, que cierra toda posibilidad de elección diferente del consumismo o del rendimiento material. Es el modelo unidimensional americano que quiere imponerse en el mundo.

CAPÍTULO IX

LA ESTÉTICA DEL FIN DE SIGLO

1. Vattimo: la estetización general de la existencia

Gianni Vattimo (1936) —profesor de Estética de la Facultad de Letras de la Universidad de Turín, director de la *Rivista di Estetica* y miembro del Parlamento Europeo— desarrolla una línea de pensamiento enmarcada en la filosofía de Nietzsche y Heidegger. Con posterioridad a sus investigaciones sobre la estética antigua (*Il concetto di fare in Aristotele*, 1961) y sobre el significado filosófico de la poesía novecentista de vanguardia (*Poesia e ontologia*, 1967), se concentra en la filosofía alemana moderna y contemporánea. De su interés por Nietzsche dan cuenta, entre otros, *El sujeto y la máscara* (1974), *Introducción a Nietzsche* (1985) y *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000* (2002).

Traductor al italiano de las principales obras de Heidegger, Vattimo escribe *Ser, historia y lenguaje en Heidegger* (1963) e *Introducción a Heidegger* (1971). Recordemos que la atención a Heidegger también prevalece en filósofos como Gadamer, Pareyson y Derrida, quienes, al igual que Vattimo, fundan muchas de sus teorías en la noción del ser como *acontecer*. Asimismo, y llevado por su inclinación hermenéutica, Vattimo se ocupó del pensamiento de Schleiermacher. En 1968 escribe *Schleiermacher, filósofo de la interpretación*. Alumno y discípulo de Gadamer, Vattimo llegó a ser, él mismo, un pensador clave de la hermenéutica, a la que califica de *koiné* (lengua común) de nuestra época.

La bibliografía de Vattimo es muy extensa y, entre sus obras más influyentes, se cuentan: *El fin de la modernidad* (1985), *La sociedad transparente* (1989), *Ética de la interpretación* (1989), *Más allá de la interpretación* (1994), *Creer que se cree* (1996), *Nihilismo y emancipación* (2003).

Autor clave de la posmodernidad, Vattimo acuñó la expresión *pensiero debole* (pensamiento débil). En el prólogo de *Más allá de la interpretación* reconoce que ese concepto, que ocupa un lugar central en su ontología de la actualidad, sufrió frecuentes equívocos. Erróneamente se interpretó la idea de "debilidad" como una situación particular del pensamiento cuando, en realidad, el filósofo hacía referencia a un rasgo del ser. Sucede que el pensamiento no es hoy más débil o menos importante; la "debilidad", o mejor, el "debilitamiento", resulta ser

el rasgo constitutivo esencial del modo en que el ser se da en estos tiempos *crepusculares,* de incertidumbre radical. El "pensamiento débil", precisa Vattimo, "no es un pensamiento de la debilidad, sino del *debilitamiento*: el reconocimiento de una línea de disolución en la historia de la ontología".[1]

DE LA UTOPÍA* A LA HETEROTOPÍA**

"Pensamiento débil", "condición posmoderna" (Lyotard) y *Ereignis* (evento) son todos conceptos relacionados. Si el ser, como vimos al tratar el pensamiento de Heidegger, es evento, acontecer, algo que se va dando, ya no podremos hablar de *Grund* (fundamento) sino de *Abgrund* (abismo).*** Debemos destacar que si bien la importancia de la idea heideggeriana de *Ereignis* es incuestionable en la definición del concepto de obra de arte en general, *abierta* a una multiplicidad de significados, su vigencia resalta a la hora de comprender la particular situación —heterotópica— del arte de los últimos tiempos. Señala Vattimo en *La sociedad transparente*:

> Sólo si el ser no se piensa como fundamento y estabilidad de estructuras eternas, sino, al contrario, como darse, como acontecimiento, con todas las implicaciones que esto comporta —ante todo un debilitamiento de base, porque como también dice Heidegger, el ser no es sino que *acaece*—, sólo en estas condiciones, la experiencia estética como heterotopía, multiplicación de la ornamentación, desfundamento del mundo, tanto en el sentido de su situación sobre un trasfondo, como en el sentido de una desautorización global propia, adquiere significado y puede convertirse en el tema de una reflexión teórica radical.[2]

El lugar del arte se diluye hoy en *los* lugares del arte. No hay ya *un* lugar para él desde el cual se proyecte la utopía (no lugar). Pasamos entonces de la utopía a la heterotopía, a la multiterritorialidad del arte y del fenómeno estético. En efecto, el concepto de heterotopía hace referencia tanto al hecho de que el arte ingresa en contextos tradicionalmente no asimilados a él (por ejemplo, el espacio urbano o natural) como a su disolución en formas tradicionalmente no artísticas, como pueden serlo la publicidad, la moda o el diseño industrial.

La desautorización global de un *topos* (lugar) para el arte sustenta su situación heterotópica y hace que él se conecte cada vez más con lo "real". De este modo, la "estetización general de la existencia", a la que alude Vattimo, no es

* Utopía, del griego *ou* = no, y *topos* = lugar, significa etimológicamente: lugar que no existe. Hace referencia a un proyecto, por lo general irrealizable, conducente a una situación más feliz.

** Heterotopía, del griego *heteros* = otro; *topos* = lugar, hace referencia, en el presente contexto, a la diversidad de lugares en los que el arte o el fenómeno estético pueden manifestarse.

*** La partícula *ab,* como señalamos en el capítulo dedicado a Heidegger, indica separación, alejamiento, distancia.

una utopía teórica —como la que defendieron, en su momento, Marx* o Marcuse— sino una posibilidad concreta que ofrece la sociedad tecnológicamente avanzada de hoy. Los funerales de Lady Di, con el magnífico acompañamiento de la música de Elton John, transmitidos por televisión, los megaespectáculos musicales-visuales en los estadios de fútbol o el despliegue gimnástico de las Olimpíadas 2004 de Atenas en el espectacular escenario de Calatrava, son claras muestras del fenómeno —en el que estamos inmersos— de "estetización general de la existencia".

Lo que acabamos de señalar tiene como consecuencia directa la des-definición del concepto de arte, lo que provoca, como advierte Vattimo, un notorio malestar e inquietud:

> Gran parte del malestar y de la sensación de crisis que, creo, se advierten en el mundo del arte, parece estar ligada justamente a este fenómeno de estetización. Habiendo perdido sus límites —que las confinaban en el mundo de las puras imágenes, sin relación alguna con lo "real"— el arte y la experiencia estética han perdido, también, su "definición".[3]

LA MUERTE DEL ARTE EN LA SOCIEDAD DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

A mediados de la década del 80, la idea de "muerte del arte" —sobre la que se reflexionó en distintos momentos de la historia del arte del siglo XX, particularmente en los años sesenta—, vuelve a ocupar el centro de la escena teórica. Entre las contribuciones más importantes se cuentan el ensayo "Muerte o crepúsculo del arte" (MCA) de Vattimo, incluido en *El fin de la modernidad* y publicado en italiano en 1985.[4] Sus reflexiones tienen por marco la sociedad tecnológicamente avanzada donde todo, gracias al poder de los medios masivos de comunicación, puede ser conocido. Asimismo, el ensayo se encuadra filosóficamente dentro lo que se conoce como "fin de la metafísica", en la senda abierta por Heidegger y anunciada por Nietzsche, quienes reflexionaron *más allá de* los grandes temas de la metafísica: ser, Dios, libertad. Para algunos, Nietzsche estaría todavía dentro del linde de la metafísica al teorizar el ser como "voluntad de poder", pero no podemos olvidar que en *El crepúsculo de los ídolos,* hablaba de "cómo el "mundo verdadero" acabó convirtiéndose en una fábula" (título de uno de los capítulos); esta disolución de los *archai* (principios) y la negación de las pretensiones de objetividad que caracterizaron el desarrollo de la metafísica occidental lo ubica precisamente en el final de ésta.

Lo particularmente importante para Vattimo y otros representantes del fin de la metafísica es que desde Heidegger y su concepto de *Ereignis* (acontecer), el ser ya no puede ser pensado como *Grund* (fundamento) o como *arché* (princi-

* Intérpretes marxistas comparten la idea de que la separación arte-vida es fruto de la división social del trabajo. Postulan que esa separación se extinguiría con la revolución o transformación social orientada a una reapropiación de la esencia íntegra del hombre.

pio). En este sentido, la muerte del arte es una de las expresiones "que designan, o, mejor dicho, constituyen la época del fin de la metafísica", afirma Vattimo. Con su des-definición, el arte pone de manifiesto la disolución de los *archai* y éste es un "acontecimiento que constituye la constelación histórico-ontológica en la que nos movemos", agrega el filósofo (MCA, p. 50).

Ubicado en la perspectiva de la ausencia de *Grund*, Vattimo retoma —y a su modo parodia— el concepto hegeliano de Espíritu Absoluto o Idea Absoluta. Hegel, cuya filosofía pertenece a la "historia de la metafísica", aspiraba a que, en algún momento del desarrollo histórico, el Espíritu tuviera total conciencia de sí. Vattimo considera que hoy, por una generalización de la esfera de los medios de comunicación, todo lo que existe llega a ser conocido. Se trata, claro está, de una realización *pervertida* (*sic*) del triunfo del Espíritu Absoluto hegeliano pues ser y autoconciencia coinciden no gracias a la filosofía, como quería Hegel, sino gracias a lo que difunden los medios de comunicación y que no parece distinguirse hoy de la "realidad".

Ciertamente, la esfera de los medios de comunicación de masas no es el Espíritu Absoluto hegeliano; sería, antes bien, una caricatura de éste. "Caricatura" por la forma superficial y efímera, por lo tanto *pervertida*, con la que hoy se presenta todo lo que *es globalmente conocido*. Debemos agregar que la mundialización de la información se encuentra resaltada, en los últimos tiempos, con el auge de Internet. Más allá de las publicaciones diarias de noticias por radio y televisión, Internet permite —con su amplia red de nodos (puntos de cruce)— acercar todo lo existente. Las posibilidades del conocimiento se multiplican cuando, en el espacio virtual, se elimina el espacio físico; ya no hay distancias: todos los que ingresen a la red están igualmente cerca de la información.

Debemos adelantar que la posición de Vattimo no es negativa con respecto a las "perversiones" señaladas. No ve en los cambios del presente consecuencias degenerativas sino potencialidades capaces de delinear nuevas formas de arte y de recepción que de ninguna manera deben ser menospreciadas. En otras palabras, es preciso que "el pensamiento se abra hasta para admitir el sentido no puramente negativo y deyectivo que la experiencia de lo estético ha asumido en la época de la reproductibilidad de la obra y de la cultura masificada" (MCA, p. 59). No es casual que Vattimo de lugar a ideas de Benjamin expuestas en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936), principalmente a aquéllas referidas a la ampliación del campo de lo estético y a la eliminación del discurso sobre el genio y el aura de las obras.

A primera vista, el título del ensayo de Vattimo —"Muerte o crepúsculo del arte"— haría pensar en conclusiones nada positivas, pero en realidad no es así. La intención del filósofo es situarnos en un espacio de polémica, donde autores *apocalípticos* dirán que efectivamente asistimos a una muerte del arte[5] mientras que otros, revisando los términos de una inevitable transformación, ven con beneplácito la aparición de nuevas técnicas y formas del arte que permiten una "generalización de lo estético".

Los *apocalípticos* desplegarán sus críticas poniendo en la mira al turismo cultural, ejemplo de un consumo dirigido.[6] El turismo —uno de los mayores

beneficiarios del creciente aumento del tiempo de ocio— permite que las "multitudes sedientas" (Danto) se acerquen a las "mecas" de la cultura, como pueden serlo el MOMA, el Centro Pompidou, la Tate Modern, la torre Eiffel o el Partenón. Pero el contacto del turista cultural con las obras de arte está lejos de ser serio y gratificante. Lo más frecuente es que se sienta desorientado y agobiado ante la cantidad de piezas que debería ver en las interminables salas de museos a las que es llevado. Puede llegar a sufrir el "síndrome de Stendhal",[7] un conjunto de síntomas físicos y psíquicos que el escritor francés describe en sus relatos de viaje por ciudades que condensan siglos de historia: malestar general, angustia, ansiedad, trastornos visuales, nauseas, vómitos. Stendhal en Florencia y el turista cultural de hoy son *víctimas*, podríamos decir, de una "sobredosis" de arte y belleza.

Pensando en el turismo cultural Abraham Moles (1920-1992) habla de las "migraciones pacifistas más grandes de la historia"[8] y agrega que hoy estamos frente a un nuevo fenómeno: el placer raro, solitario, único, del individuo que contemplaba la fuente colmada de belleza —belleza que lo "sumergía" en la obra— es reemplazado por el placer de un número excesivamente elevado de individuos que vienen *a beber de la fuente*. Si son tantos, concluye metafóricamente, la fuente "se secará". Curiosamente, la metáfora de la "sed" aparecerá luego en la expresión "multitudes sedientas" de Danto.

Para Moles, el problema de la recepción artística en el mundo contemporáneo es cuantitativo pero tiene consecuencias cualitativas. La obra *muere* como consecuencia de una recepción que la *gasta*, haciéndola desaparecer como tal en la conciencia colectiva.

"¡Qué cosa extraña es la cultura si ése es decididamente el nombre que debemos dar a ese consumo!", reflexiona Jean Cassou (1897-1986), quien asocia la recepción masiva a "la digestión de la boa".[9] Recuerda que, en 1966, a la gran retrospectiva "Homenaje a Picasso" que realizó el Museo de Arte Moderno de París, asistieron 800.000 espectadores. Pero ¿fue la obra o el personaje mítico mezclado en escandalosas relaciones amorosas difundidas por los medios lo que concitó tanto interés? Cassou, ex director de ese museo, se inclinó por la segunda alternativa.

Cassou hace asimismo referencia a las versiones resumidas de obras literarias en las que sólo se retiene el argumento, a los *digests*, a las adaptaciones de novelas célebres por el cine, la radio o la televisión, y se sorprende de ver que quienes realizan tales manipulaciones "no sean pasibles a las mismas penas que reciben los falsificadores de billetes de banco".[10] Lo mismo se podría decir de la industria discográfica, que adapta en diferentes estilos populares las composiciones de los grandes clásicos.

En el núcleo de la polémica que sostuvieron "apocalípticos" e "integrados" nos sitúa un conocido texto de los años sesenta: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*[11] de Umberto Eco. El apocalíptico, observa Eco, "*consuela* al lector, porque le deja entrever, sobre el trasfondo de la catástrofe, la existencia de una comunidad de "superhombres" capaces de elevarse, aunque sólo sea mediante el rechazo, por encima de la banalidad media".[12] Tal tipo de juicio de valor desaparece en la posición de los "integrados", en la que él mismo se enrola.

VANGUARDIAS Y NEOVANGUARDIAS

Cuando Vattimo analiza las manifestaciones de la "muerte del arte", encuentra que una de ellas posee un sentido "fuerte" y "utópico" y la otra, un sentido "débil" y "real". Esta última es la que corresponde a la estetización generalizada, a la cultura transformada en un enorme organismo de comunicación. La forma de muerte fuerte y utópica responde a la aspiración revolucionaria de los artistas de vanguardia —futuristas o constructivistas, por ejemplo— de integrar sus obras en la praxis social. Sería éste el fin del arte como hecho específico, separado por las filosofías idealistas del resto de la experiencia humana.

Podemos observar que en torno de la utopía de una existencia reintegrada del arte se han articulado, en los últimos tiempos, importantes eventos internacionales. Así, la Dokumenta X de Kassel (1997) tuvo como eje temático la posibilidad de reunir poética y política. La utopía resulta, en este caso, tanto un terreno de investigación teórica ligado al futuro como de compromiso efectivo de los artistas concretado en el presente. No son pocos los artistas que replantean hoy sus poéticas como lugares de experiencia teórica y práctica; ven en sus obras modelos de conocimiento y de crítica social. De este modo, con estrategias propias, se hacen cargo de la herencia de las vanguardias utópicas de principios del siglo XX.

Vattimo está particularmente atento al fenómeno de la herencia de las vanguardias por parte de las neovanguardias de los años sesenta. En *La sociedad transparente* se refiere al pasaje de la *utopía* (de las vanguardias) a la *heterotopía* de las neovanguardias de la segunda mitad del siglo XX. Es el momento en que la obra —neovanguardista— pasa a ocupar un lugar "otro", diferente de los espacios tradicionalmente asignados. El campo del arte se amplifica, "explota", se vuelve parte de la vida *real* dejando de ser un momento "especializado", un "domingo de la vida", como decía Hegel.

> La transformación más radical que se ha producido entre los años sesenta y hoy, en lo que respecta a la relación entre arte y vida cotidiana, se puede describir, me parece, como paso de la *utopía a la heterotopía*. Los años sesenta (y sin duda el '68 sobre todo, año en cuya contestación culmina ese movimiento, vivo, no obstante, ya desde inmediatamente después de la guerra) asisten a una amplia difusión de perspectivas orientadas a un rescate estético de la existencia, que niega, más o menos explícitamente, el arte como momento "especializado", como "domingo de la vida", en el sentido en que lo decía Hegel.[13]

No pocos artistas contemporáneos intentan alejarse del momento "especializado" de la vida, que es el que podría tener el espectador que concurre al museo tradicional y luego, ya en la calle, debe enfrentarse a la realidad de todos los días: "*business as always*", como decía Marcuse. Esos artistas eligen no separar sus obras de la vida cotidiana; realizan acciones e intervenciones en el mismo espacio del caminante de la ciudad o transforman el paisaje natural (*land art*). Este arte "del lugar común de la gente", como lo califica María Elena Ramos, convierte a quien, desprevenidamente, transita por el espacio urbano o natural en casual espectador. Ramos habla de una "coherente conjugación de hechos" al referir a:

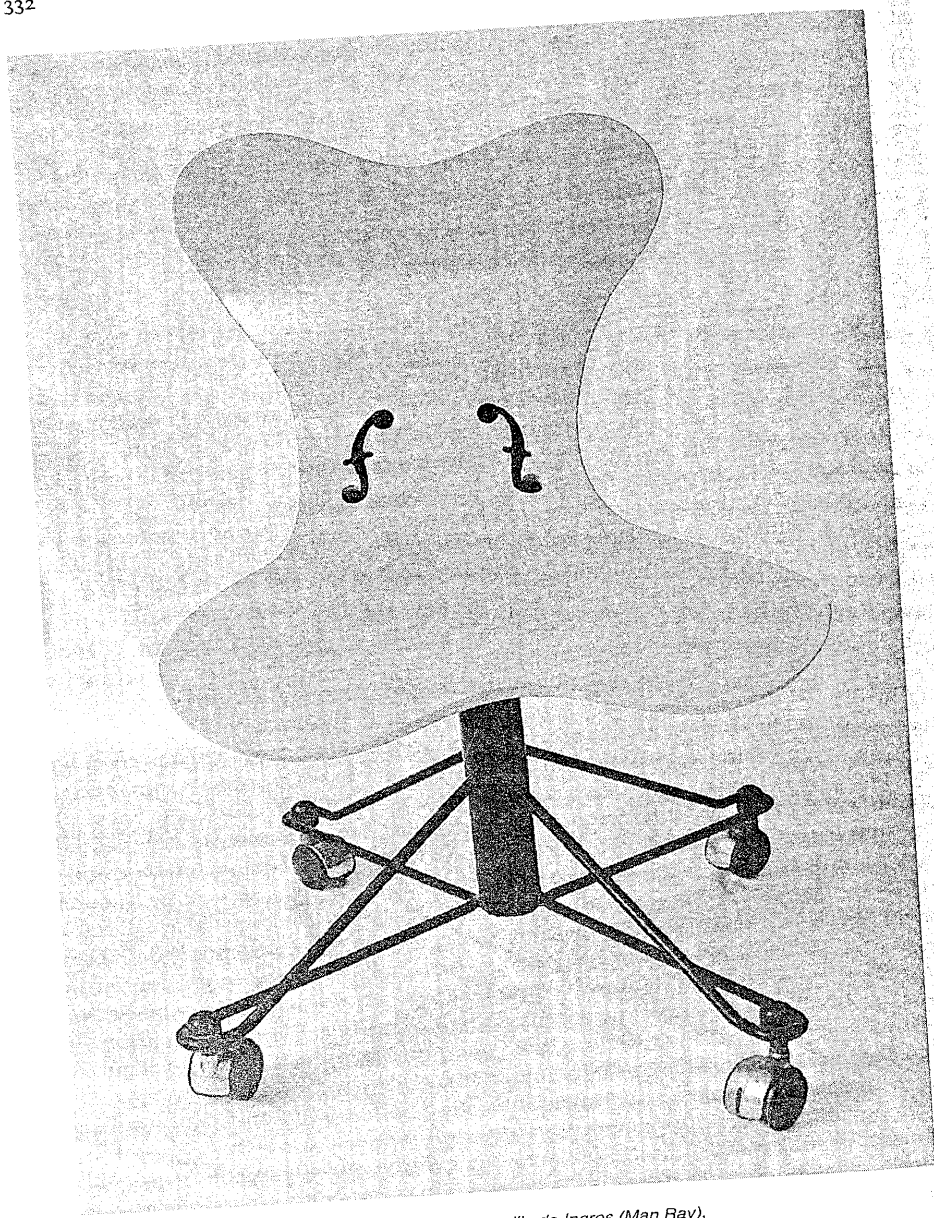
> [...] un tipo de arte que irrumpe, que no es del todo reconocido, que es fundamentalmente experimental, que en muchos de sus postulados se asume como "arte de la calle", "de los rincones", "de los garajes", "de los ríos o pequeños parques": un arte para ser hecho incluso debajo de la tierra del parque urbano, en fin, un arte del lugar común de la gente.[14]

Uno de los ejemplos más espectaculares de *land art* o arte térreo, cercano a la idea kantiana de lo sublime, es *Lightning Field* (*Campo de rayos*) de Walter de María (1935). El cielo y el suelo de Nuevo México, en toda su inmensidad, fueron los "soportes" naturales de esta obra presentada en 1977. Para resaltar el *dibujo* de la luz en la noche de tormenta, De María instaló cuatrocientos postes de acero inoxidable. Su función era atraer los rayos que se generan durante las tormentas eléctricas que abundan en determinadas épocas del año.

El *land art "sociológico"* cuenta con un ejemplo sobresaliente e insólito en Perú: *Cuando la fe mueve montañas* del artista belga, radicado en México, Francis Alys (1959), quien contó con las colaboraciones de Rafael Ortega y Cuauhtémoc Medina. La acción tuvo lugar el 21 de abril de 2002. Ese día se produjo un "milagro profano" en las inmediaciones de la ciudad de Lima, cuando cientos de voluntarios, formando una línea y provistos de palas, literalmente desplazaron un sector de duna de cuatrocientos metros. Aunque ese desplazamiento fue infinitesimal, su resonancia metafórica fue enorme.

Como De María o Alys interviniendo la naturaleza, otros artistas en el fin de siglo producirán una explosión del arte más allá de sus fronteras, tomando al espacio de la ciudad como escenario de sus obras. En la Argentina se encuentran, entre otras, las "interferencias urbanas" de Graciela Sacco, las acciones del grupo *Escombros* y del *G.A.C.* (Grupo de Arte Callejero). Una acción de amplísima repercusión fue *El Siluetazo,* desarrollada en la plaza central de Buenos Aires —Plaza de Mayo— el 21 de septiembre de 1983, poco antes de las elecciones que devolvieron la democracia en la Argentina. Proyectado por Julio Flores (1950), Guillermo Kexel (1953) y Rodolfo Aguerreberry (1942-1997), contó con la participación de las Madres de Plaza de Mayo y tuvo por objetivo pedir por los 30.000 desaparecidos durante la dictadura militar. Los cuerpos ausentes fueron representados por siluetas dibujadas por artistas, estudiantes y el público en general, las que luego fueron pegadas en el lugar.

Entre los ejemplos más impactantes de arte integrado en el ámbito de la ciudad latinoamericana se encuentra *Lava tu bandera,* una acción del grupo peruano Sociedad Civil.[15] La acción tuvo lugar el 19 y 20 de mayo de 2000, en la Feria de la Democracia de Lima. La corrupción del gobierno peruano exigía el *lavado* público del símbolo patrio, por lo que todos eran invitados a participar de ese ritual de purificación llevando banderas a la plaza para lavarlas con jabón y agua sacada de la fuente ubicada en el mismo lugar.

Podemos observar un doble movimiento de expansión del arte: por un la-

37. Ricardo Blanco. *La silla de Ingres (Man Ray)*,
madera laminada, moldeada y laqueada, base de metal, 80 x 50 x 50, 1999.

do, los artistas extienden la frontera de los espacios tradicionales del arte; por otro, cada vez más, diversas disciplinas tradicionalmente consideradas no artísticas, como el diseño y la arquitectura, se aproximan al arte, deslimitándolo. Al referirse a la obra de Santiago Calatrava (1951), señala Ángel Kalenberg que la arquitectura —y también, podríamos agregar, el diseño— "proyectan significados";[16] cumplen así con una condición esencial de la obra de arte: el hablar de otra cosa, el ser *alegoría* (Heidegger). Lo que arquitectos como Calatrava construyen, ¿son edificios o gigantescas esculturas públicas y transitables? Creemos que los museos, estadios, hoteles, terminales de aeropuertos y ferrocarriles o puentes del arquitecto valenciano tienen, y a veces de manera superlativa, los principales atributos de la escultura. Como bien afirma Kalenberg: "A Calatrava lo animan los talentos del arquitecto, del ingeniero y del artista".

En su *Silla de Ingres (Man Ray)*, el arquitecto y diseñador argentino Ricardo Blanco también nos introduce en un universo de significados, partiendo de la cita de una obra de Man Ray: su muy conocida fotografía *Le violon de Ingres* (1924). Sobre un cuerpo femenino desnudo, tomado de espaldas, Man Ray dibuja dos letras "f". De este modo, se acentúa el parecido del cuerpo femenino con la forma de un violín. A la metáfora del violín[17] —"el cuerpo femenino *es*, por su forma, un violín"—, se suma la connotación de "pasatiempo" de la expresión "violín de Ingres". Como pasatiempo, Ingres tocaba el violín; de allí que ese enunciado designe cualquier actividad de entretenimiento. Entrelazando denotaciones y connotaciones, la *silla* de Blanco, con su sugerente título, teje una amplia red de significados. Así, este reconocido diseñador de sillas sale del dominio de la pura función del útil para pasar al hermenéutico del arte; muestra que el diseño, con toda razón, merece ser valorado como objeto de una experiencia estética. Por más importante que resulte su función práctica, al servir para sentarse, no es menos cierto que puede también *dar mucho que pensar* (Kant).

El arte-arte

Por último, resta preguntar: ¿qué queda del arte-arte* en tiempos de estetización general de la existencia? ¿Cuál es la conclusión de Vattimo? En su opinión, a pesar de que el arte tienda a disolverse en la sociedad de los medios de comunicación, el *arte-arte* sigue todavía muy vivo. Corrigiendo su posición inicial —consistente en resolver la situación del arte actual en términos de la estetización de la existencia—, Vattimo manifestará de manera explícita la necesidad de mantener el *arte-arte* como lugar donde afloran "las raíces compartidas". Es éste su modo franco de reconocer que no se debe dejar todo el poder en manos de los medios de comunicación de masas:

> Creo que la obra de arte permanece en nuestros días porque ni la estetización social, ni el discurso articulado de la filosofía, agotan todas las raíces compartidas-

* Arte-arte hace hincapié en lo que las obras artísticas tienen de más auténtico: trabajar en el plano de las raíces compartidas, de lo que no puede ser agotado por la estetización generalizada.

38. Andrés Compagnucci. *Recuerdo de Mar del Plata*, óleo sobre tela, 170 x 140, 1996. Foto: Gustavo Lowry.

> das que nos unen, que traen el consenso. Esto es una idea que me parece importante, en la que estoy trabajando ahora. Para mí, efectivamente, el problema, es cómo justificar todavía el arte-arte, en un momento en el que parece que no existe. Pero esto lo corregí en mis teorías recientes, porque me parecía demasiado optimista pensar que la estetización de la sociedad resolvía toda la esencia del arte tradicional. Era una idea bastante buena si pensamos que también Walter Benjamin estuvo fascinado por este pensamiento. Pero estimo que alguna articulación del arte-arte tiene que ser conservada, sobre todo para no abandonar totalmente el poder en manos de los medios de comunicación de masas, de la televisión, por ejemplo.[18]

Frente a la banalización de todo lo que existe por obra de los medios masivos de comunicación, se afirma el carácter *inaugural* de los productos del arte. Así el *arte-arte* es justificado por Vattimo como lugar de la verdad (Heidegger), de una verdad en movimiento, intersubjetiva, que une a los seres humanos porque remite a raíces compartidas, por lo cual los artistas siguen cumpliendo hoy con una altísima misión.

La estrategia del artista de hoy es trabajar los tres aspectos que hacen a la muerte del arte y que, según Vattimo, entran en compleja relación en los "aún vitales" productos del arte: silencio, *kitsch* y utopía.

> La fenomenología filosófica de nuestra situación se podría pues completar así con el reconocimiento de que el elemento de la perdurable vida del arte (en los productos que se diferencian aún, a pesar de todo, en el interior del marco institucional del arte) es precisamente el juego de estos distintos aspectos de su muerte [silencio, utopía, *kitsch*] (*MCA*, p. 55).

La polémica en torno de la supuesta facilidad comunicativa del *kitsch* continúa y los artistas, desde sus obras, la exhiben. Es el caso de Marcelo Pombo (1959), Martín di Girolamo (1965), Karina El Azem (1970) y Andrés Compagnucci (1966), todos representantes de la generación argentina de los noventa. Sus obras resignifican la omnipresencia del *kitsch* en la sociedad de consumo volviéndolo exasperante, de ninguna manera complaciente. Así lo encontramos en *Recuerdo de Mar del Plata* de Compagnucci, una pintura neobarroca de rutilantes colores que describe el exceso consumista y la atractiva artificialidad del *souvenir* comprado en el mayor balneario argentino.

Debemos observar asimismo que, en mundo dominado por el "ruido" del *kitsch*, los artistas rompen la habitualidad y *hablan* callando. A la "muerte" del arte por obra de los medios masivos de comunicación, los artistas responderán a menudo con el silencio. Vattimo encuentra en Beckett el paradigma de este "suicidio de protesta", que lleva a que su obra se refugie en posiciones programáticas de verdadera aporía.

Mercedes Casanegra sostiene que la estrategia del silencio ayuda a hacer de la obra "un lugar heroico de resistencia, de elaboración de los padecimientos, de crítica implacable",[19] situación que las obras de Víctor Grippo (1936-2002) muestran de modo ejemplar. No es casual que ellas hayan ocupado un lugar

central en la muestra "Entre el silencio y la violencia", curada por la crítica argentina.

Conceptualistas y minimalistas se opondrán, desde el silencio, a los aspectos gastronómicos* de la estetización generalizada de la industria cultural. Sus obras resultan la contrapartida de la presencia omnidevorante del *kitsch*. Sin embargo, Gadamer encuentra en el *kitsch* un factor necesario de consenso en medio de la hermeticidad de las formas vanguardistas. Afirma el filósofo:

> Si no me equivoco, el kitsch existe desde que existe la necesidad de algo común que ya no está al alcance de todos como una condición evidente.[20]

2. Danto: la poshistoria del arte

Singulariza al pensamiento de Arthur Coleman Danto (1924) el intercambio fluido, y poco frecuente entre los filósofos, con la crítica de arte. Danto es un filósofo que se interesa y sabe de arte. Profesor de la Universidad de Columbia, como crítico de arte ocupó, en 1984, en la revista *The Nation*, el lugar que en los años cuarenta consagró a Clement Greenberg como vigoroso defensor del arte abstracto (más exactamente, del *planismo*). También es colaborador de la revista *Artforum*.

Debemos recordar asimismo que Danto es uno de los exponentes más destacados de la filosofía analítica de la historia. Entre sus libros más importantes traducidos al español figuran *Historia y narración: ensayos de filosofía analítica de la historia* (1965), *La transfiguración del lugar común* (1981) y *Después del fin del arte* (1997).

Si bien las ideas estéticas de Danto suelen ser ubicadas, al igual que las de Dickie, dentro de las teorías sociológicas del arte,[21] por la importancia otorgada al contexto en el que surge la obra, sería demasiado reduccionista limitarse a tal encasillamiento. En el prólogo de *La transfiguración del lugar común* Danto sostiene que su aspiración es hacer una "filosofía analítica del arte".

El antes y el después del arte

Danto, como Vattimo, es otro de los filósofos que, a mediados de la década del '80, retoman el tema de la "muerte del arte", el cual en los años '60 nutrió la polémica en torno de la legitimidad de la explosión del arte más allá de sus fronteras tradicionales. En *Después del fin del arte* (*DFA*)[22] aclara Danto que la cuestión, con antecedentes en Hegel, no es nueva. Reconoce la importancia sustancial de Hegel como soporte de su propia visión sobre el arte y cita una

* Satisfacciones inmediatas.

conocida frase de las *Lecciones sobre la Estética*: "El arte nos invita a la consideración pensante, pero no con el fin de producir arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte" (*DFA*, p. 36).

En los años 80, como vimos, el tema de la muerte del arte vuelve a "estar en el aire"; desde distintos lugares se reflexiona sobre el "fin" del arte, en sincronía con la discusión sobre la "condición posmoderna" (Lyotard), que dio un sello propio a la década.

En 1984 se publica "The End of Art" ("El fin del arte") de Danto como parte del libro *The Death of Art* (*La muerte del arte*);[23] asimismo, el historiador del arte Hans Belting publica, en 1983, *Das Ende der Kunstgeschichte*? (*¿El fin de la historia del arte?*),[24] cuyo aporte Danto expresamente reconoce. Recordemos que, poco después, Vattimo publica el ensayo "Muerte o crepúsculo del arte" en *La Fine della Modernità* (1985).

En el primer capítulo de *Después del fin del arte*, Danto recuerda que Belting había destacado la existencia de una historia de la imagen "antes de la era del arte" —una "etapa de pre-arte"—, que estaría seguida por la "era del arte". El historiador alemán refiere al hecho de que, si bien existieron imágenes antes del 1400 d.C., en ellas el concepto de arte no jugó ningún rol; no existían clasificaciones desjerarquizadoras que marcaran diferencias entre el arte y la artesanía. Producir específicamente "arte" o "ser artista" quedaba fuera del programa operativo del autor. Por otra parte, las imágenes producidas antes de la "era del arte" solían estar ligadas al milagro; eran veneradas pero no admiradas como más tarde, en el *Quattrocento*, sí lo serían las obras del genio. Se creía que para algunas pinturas de San Lucas (patrono de los artistas, quienes pertenecían al gremio de San Lucas en el Medioevo) la misma Virgen María había posado y que lo había ayudado a terminarlas.

La "era del arte" estuvo dominada por "grandes narrativas", relatos abarcativos que intentaban legitimar un estilo o una determinada tendencia por sobre otras. Uno de esos megarrelatos fue el de la imitación, y su principal defensor fue Giorgio Vasari. En su *Vidas de los más grandes arquitectos, pintores, escultores italianos* (1550), delineó la historia del arte como historia de la mímesis. La pintura resultó ser la heroína y sus adalides mayores, Leonardo, Miguel Ángel y Rafael. Los mayores elogios del arquitecto y teórico italiano recayeron en el parecido, algo que, más tarde, autores como Gombrich[25] desaprobarían rotundamente.

Danto cita la descripción que hace Vasari de la Mona Lisa pintada por Leonardo.

> La nariz, con sus bellas y delicadas ventanas rosadas, puede creerse fácilmente que esté viva [...] las mejillas encarnadas parecen no estar pintadas, sino ser verdaderamente de carne y sangre; quien mira atentamente al abismo de la garganta puede llegar a creer que ve el latido de su pulso (*DFA*, p. 71).

¿Qué hubiera dicho Vasari de un hiperrealista como Chuck Close (1940)? Probablemente se hubiera extasiado con su *sharp focus realism*; realismo *agudo* que encarna de manera superlativa en las esculturas de John de Andrea

(1941) o Duane Hanson (1925-1996). El mismo De Andrea decía que lo único que le faltaba a sus personajes era que "respiraran"; que su "pulso latiera", podríamos agregar parafraseando a Vasari.

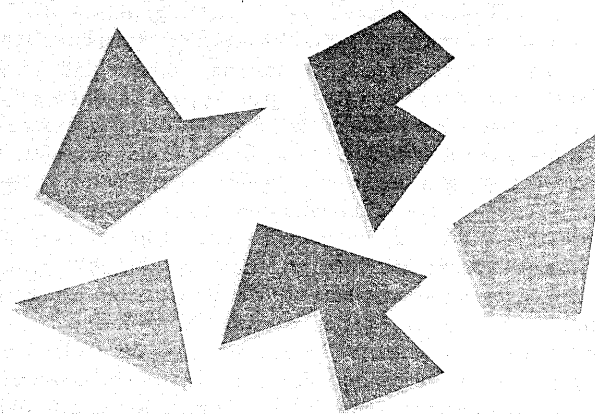
Además de la imitación, la abstracción fue otro megarrelato histórico con el que se intentó describir y organizar la historia del arte. Su defensor fue el crítico norteamericano Clement Greenberg (1909-1994). Considerado el "crítico del gusto" —siendo su gusto el reflejo de la época en la que creció como crítico (los años 50)— toma como modelo de interpretación el formalismo kantiano. Partiendo de Kant y de la importancia de la forma por encima del contenido (o representación), Greenberg construye una narrativa de la modernidad, destinada a reemplazar a la antigua vasariana. Defenderá lo nuevo apartándolo totalmente de la imitación; de allí su franco desprecio por el surrealismo. "Para alguien despectivo, como los críticos de la escuela de la invectiva greenbergiana, eso [el surrealismo] no fue realmente *arte*" (*DFA*, p. 31).

Greenberg, el "más grande narrador de la modernidad", según Danto (*DFA*, p. 30), considera a Kant el primer modernista verdadero porque fue el primero en criticar el significado mismo de crítica. De manera similar, él pondrá en primer plano a aquellas obras que no hablen de otra cosa que de sí. El artista conceptual Joseph Kosuth dirá, en los años 60, que la tarea principal para un artista de nuestro tiempo es "investigar la naturaleza misma del arte".[26]

Para Greenberg, Manet fue el Kant de la pintura modernista. Así como Kant puso en el centro de su investigación las condiciones que hacen posible el conocimiento, Manet hizo otro tanto con la pintura, llamando la atención sobre las condiciones que la hacen posible, por ejemplo, la superficie plana del soporte.

> Las pinturas de Manet se volvieron las primeras imágenes modernistas, en virtud de la franqueza con la cual se manifestaban las superficies planas donde eran pintadas" (*DFA*, p. 29).

Según la cronología de Danto, el inicio de la modernidad no estaría en Manet sino en Van Gogh y Gauguin. Serían ellos "los primeros pintores modernistas" (*DFA*, p. 30). Sus obras marcarían un nuevo nivel de conciencia, develador de un principio de discontinuidad enfrentado a la continuidad de la mímesis, es decir al respeto, punto por punto, de los aspectos visuales del objeto. En su famoso ensayo de 1960, "Pintura modernista",[27] Greenberg considera que aquello que resulta central en la evolución del arte no es lo representado sino la representación. El cambio mayor que produce el pasaje del arte "premoderno" al arte de la modernidad es, según él, el paso de la pintura mimética a la no mimética. Eso no significa que la pintura tuviera que volverse totalmente abstracta, sino solamente que sus rasgos representacionales fueron secundarios en la modernidad, "mientras que habían sido fundamentales en el arte premodernista" (*DFA*, p. 30). Es decir que la mímesis, de existir, no sería lo principal.

La historia del modernismo continuará con los impresionistas y luego con Cézanne. En estas y otras etapas sucesivas se producirá la purgación o purifica-

39. Raúl Lozza. *Pintura Nº 142*, óleo sobre madera, 83,3 x 100,3, 1948.

ción genérica que alcanza su punto culminante, de acuerdo a Greenberg, con la abstracción, o mejor con el planismo (exaltación del aspecto esencial plano de la superficie pintada). El planismo, que va contra la ilusión de la tercera dimensión, es la única condición de la pintura no compartida con ningún otro arte, como lo ejemplifican de manera ejemplar Kenneth Noland (1924) o Morris Louis (1912-1962).

Esencialmente no ilusionistas son las pinturas de Raúl Lozza (1911), un maestro del arte concreto argentino que —de haberlo conocido— Greenberg seguramente no hubiera menospreciado. Eliminando la ilusión del cuadro-ventana y aplicando el principio de la "co-planareidad" (ubicación de los elementos a igual distancia real y perceptiva del plano) y de la "cualimetría" (medida de la forma-color), Lozza intenta hacer del arte de la pintura un hecho bidimensional, presentando así elementos que muestran su propia realidad. Manteniendo viva su combativa posición ideológica de los años '40, Lozza considera imprescindible acostumbrar al espectador al contacto directo con las cosas y no con las ficciones de las cosas. De este modo aspira a llegar "hasta el contexto donde el hombre vive, piensa y actúa".[28] En sus pinturas, lo que vemos *es lo que es*. Desaparecida la idea de "cuadro", entramos en la dimensión del objeto, lo

que explica que cada elemento plástico encuentre su lugar ideal en la pared: *conceptualmente* lo que se enmarca no es "pintura" sino un trozo de pared. Consideramos que es esta faceta conceptual de la obra de Lozza lo que la hace "contemporánea", más allá del (desaparecido) purismo greenbergiano.

El final del arte modernista, de lo "puro", se produce según Greenberg con la aparición del *pop art* y su regreso a la representación. Lo que para Danto es un punto de inflexión altamente positivo —el *pop art*—, para Greenberg significa la decadencia del arte. También otra manifestación de los '60, el *op art*, es relegado por él a la categoría de simple la novedad. Es que Greenberg no era capaz de tomar en serio a ninguna forma de arte después de la gran narrativa de la abstracción. Recuerda Danto que, en 1992, dos años antes de su muerte, seguía sosteniendo que nada realmente importante había sucedido en los últimos treinta años, que nunca la historia del arte se había "movido tan lentamente" (*DFA*, p. 119).

No sólo Greenberg fue defensor absoluto de la abstracción; también Malraux llegó a sostener, como antes Mondrian, que "el verdadero arte como la verdadera vida sigue un *único camino*", y ese camino era el de la abstracción. Malraux llegó a decir en los años '50 que, con ella, el arte había conquistado su plena libertad y que "ya no volvería atrás" (esta aseveración quedó invalidada, como sabemos, en los '60, lo que muestra la nulidad de las prospectivas en materia de arte). Greenberg consideraba que hacer arte abstracto era un imperativo que venía de la historia; de allí que le resultara inaceptable el surrealismo, tendencia que —ejemplificada en el virtuosismo de Dalí— sólo estaría respaldada por su éxito de mercado.

Hoy las grandes narrativas de la historia del arte, como las de Vasari o Greenberg, han llegado a su fin. "Ningún arte está ya históricamente mandatado contra ningún otro arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro", afirma Danto (*DFA*, p. 49).

Hablar, como lo hace Danto, de un fin de la *historia del arte* —de la *poshistoria del arte*— y no de un fin *del arte*, significa que un modo exclusivo, paradigmático, de pensar ha desaparecido definitivamente. Supone que la *era dominada por normativas artísticas llegó a su fin*. De este modo, si la era del arte tuvo un comienzo histórico en el *Quattrocento*, también tuvo una terminación. Ésta se produce después de la primera mitad del siglo XX; concretamente, en 1964, cuando Warhol expone sus *Brillo Boxes* en la Stable Gallery, en la calle 74 Este de Nueva York.

Considera Danto que a partir de la apropiación de las populares cajas de jabón ninguna narrativa resultaría dominante. Warhol afirmaba en una entrevista de 1963:

> ¿Cómo podría alguien decir que algún estilo es mejor que otro? Uno debería ser capaz de ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista pop, o un realista, sin sentir que ha concedido algo (*DFA*, p. 58).

Debemos insistir en que la opinión de Danto no es, como a veces se malinterpreta, que el arte *ha muerto* o que se encuentre debilitado; lo que han muerto son los grandes relatos hegemónicos que nutrieron la historia del arte. Por

eso nos encontramos hoy en la "poshistoria", momento en que cualquier forma de arte que surgiera no intentaría fortalecer algún tipo de narrativa "en la que pudiera ser considerada su etapa siguiente" (*DFA*, p. 27).

La situación provocativamente imprevisible, discontinua, del arte actual es lo que hace a su efervescente vitalidad. El arte hoy está más activo que nunca. Por eso, para un filósofo interesado en el arte como es Danto, ésta es "una época maravillosa para estar vivo". No hay ningún signo de agotamiento interno, sino más bien todo lo contrario. Sucede que el arte contemporáneo ha sido el lugar de experimentaciones asombrosas, enormemente más rico que la imaginación filosófica. Para Danto, interesado en las artes, ha sido una época maravillosa para estar vivo. He sido beneficiado por las extraordinarias ideas de Cindy Sherman, Sherrie Levine, Mike Bidlo, Russell Connor, Komar y Melamid, Mark Tansey, Fischli y Weiss, Mel Bochner y muchos otros (*DFA*, p. 16).

40. Andy Warhol, *Brillo Box* (Caja Brillo), serigrafía sobre madera, 34 x 41 x 30, 1964

En síntesis, si el arte moderno se caracterizaba por encarnar lo nuevo y el posmoderno por la devaluación de la categoría de la novedad, el arte contemporáneo —de hoy— se caracteriza por su nomadismo, por su pluralismo. Hoy, en arte, todo es posible. No podemos decir que un estilo se imponga por sobre otro. No hay ninguna normativa predominante, como sí lo hubo en el período posmoderno, con su recurrente cita al pasado, con su recuperación de la pintura y el gran tamaño. Explica Danto que el arte contemporáneo podría definirse por el hecho de que el arte del pasado está disponible para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que obviamente no está disponible es el espíritu en el cual fue creado ese arte. "El paradigma de lo contemporáneo es el *collage*", concluye Danto (*DFA*, pp. 27-28).

LA TRANSFIGURACIÓN DE LO BANAL

El primer capítulo de *La transfiguración del lugar común* (*TLC*) lleva por título "Obras de arte y meras cosas", y recuerda la distinción Heidegger entre "mera cosa", útil y obra de arte, tal como fue expuesta en "El origen de la obra de arte".

¿Cómo es posible que objetos cotidianos, efímeros, insignificantes, como una simple caja de jabón, con casi ninguna probabilidad de ser *candidata* al goce estético, llegue a ser obra de arte? No lograremos responder a esa pregunta sin recurrir a algún tipo de consideración filosófica. Afirma Danto: "De repente, en el arte avanzado de los años sesenta y setenta, la filosofía y el arte convergían. De repente era así, y se necesitaban el uno al otro para autorreconocerse" (*TLC*, p. 17). Luego, en *Después del fin del arte*, Danto sostendrá: "El mundo del arte contemporáneo es el precio que pagamos por la iluminación filosófica" (*DFA*, p. 21).

El reconocimiento del arte se vuelve dramático cuando la pregunta "¿qué es arte?" pasa a ser "¿cuándo hay arte?" (Goodman),[29] cuándo algo que en el sistema de los objetos ocupaba un lugar dentro de lo "no artístico" pasa a ser considerado "artístico". ¿Qué explica que un *ready-made* sea reconocido como "obra" y sus banales homólogos de una serie industrial no? ¿No tienen acaso los mismos rasgos físicos?

Danto se concentra en el concepto de "lo indiscernible", al menos en cuanto a lo que vista y oído se refiere. Con este concepto se abre el segundo capítulo de *La transfiguración del lugar común*, que lleva por título "Contenido y causalidad". Danto recuerda allí —y rinde homenaje— a Jorge Luis Borges (1899-1986), quien, en "Pierre Menard, autor del Quijote", tuvo "la gloria" (*sic*) de haber captado el problema de la indiscernibilidad en relación con las obras literarias. Por ello, "la contribución de Borges a la ontología del arte es enorme" (*TLC*, p. 69).

En el relato de Borges, un fragmento de Menard se presenta como verbalmente idéntico a otro del *Quijote*.[30] ¿Cuál es el motivo por el cual ese oscuro poeta simbolista decide reescribir la célebre novela? Contrariamente a lo que podríamos suponer no trata de identificarse con Cervantes (hacerlo hubiera sido más fácil pero menos interesante, según Borges); tampoco pretende actualizar los contenidos de la obra, como cuando se reescribe Hamlet ubicándolo en el siglo XIX. "Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de estos carnavales inútiles, sólo aptos para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas."[31] Tampoco el propósito de Menard era "copiar", separándose así la copia del original. Su idea era escribir un *Quijote* igual, que coincidiera palabra por palabra, línea por línea, con la célebre obra.

Cervantes y Menard: dos autores diferentes y un mismo texto "indiscernible". Ninguna palabra ha sido quitada o agregada en él, ningún signo de puntación ha sido alterado; sin embargo, según observa Borges, el texto de Menard es "casi infinitamente más rico. Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza".[32] El lector deberá entonces emprender la insólita tarea de descubrir qué diferencia existe entre dos textos iguales (uno, escrito en el siglo XVII, y el otro en el siglo XX). Dentro de ellos, una expresión quizá llame particularmente su atención: "la verdad, cuya madre es la historia [...]". Hay mucho de sospechoso en esta afirmación redactada en el siglo XX. En el siglo XVII podría haber sido un elogio retórico de la historia. Pero Menard, contemporáneo de William James, no habría podido sostener que la historia es efectivamente "madre" de la verdad. "La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que *juzgamos* sucedió" (la cursiva es nuestra).[33] En diferente contexto temporal, la afirmación de Menard, aun cuando sea verbalmente idéntica a la del novelista español, dice algo distinto; se tiñe de ironía, resignifica el texto apropiado y así lo vuelve "casi infinitamente más rico", infinitamente "más sutil".

> Borges nos dice que el *Quijote* de Menard es infinitamente más sutil que el de Cervantes, mientras que el de Cervantes es incomparablemente más tosco que su homólogo, a pesar de que todas las palabras que contiene la versión de Menard se pueden encontrar en el de Cervantes y en su posición correspondiente. Cervantes "opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país". Menard, por el contrario (*¡por el contrario!*) elige para su realidad "la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope". Se trata, por supuesto, de descripciones del mismo lugar y la misma época, pero la forma de referirse a ellos pertenece a épocas diferentes: no habría sido factible para Cervantes referirse a España como a "la tierra de Carmen", siendo Carmen una personalidad literaria del siglo diecinueve, desde luego, familiar para Menard (*TLC*, p. 68).

De manera similar al Quijote de Menard, las *Brillo Boxes* o los *zapatos* de Dalila (Delia) Puzzovio (1942), cuando cambian su contexto originario (el del supermercado o el de la zapatería, respectivamente), y pasan a ser expuestos en una galería o en un museo, dicen algo diferente, tienen un *plus* de significado.

Los *Dalila doble plataforma* —dieciséis pares de zapatos ubicados en cubos de acrílico dentro de un gran exhibidor de acero (300 x 300 x 30 cm), con luces en su interior— fueron expuestos en el Instituto Di Tella en ocasión del Premio Internacional 1967. Al mismo tiempo, los mismos modelos diseñados por la artista, y exhibidos en el marco de la "institución arte" (Dickie), se vendían en un negocio de la zona. La obra, que podía así ser vista como un *work in progress*, obtuvo una mención especial del jurado integrado por Alan Solo-

mon, Edward de Wilde y Jorge Romero Brest (el Premio Internacional recayó en Robert Morris).

Podríamos decir que la indiscernibilidad de los zapatos de Puzzovio era mayor aún que la de las *Brillo Boxes.* Los zapatos expuestos en el "mundo del arte" y los exhibidos en una zapatería eran, en este caso, *idénticos*; habían sido hechos con el mismo material (cuero). Eran tan idénticos como el *Quijote* de Cervantes y el de Menard. o como el *Secador de botellas* de Duchamp y el que se vendía en un bazar de París. En esto diferían de las cajas de Warhol, realizadas en madera contrachapada (y no en cartón, como las originales) sobre la que fue pegada una serigrafía que reproducía el *packaging* original. La razón de tal reproducción era que, para los artistas del *pop art*, resultaba de tanta importancia un objeto de consumo masivo como cualquier otro. De este modo las barreras, antes infranqueables, entre *high culture* y *low culture* se derrumbaban. Cualquier objeto de consumo, seriado y banal, podía ser motivo tan digno de representación como un paisaje o un desnudo en el arte tradicional.

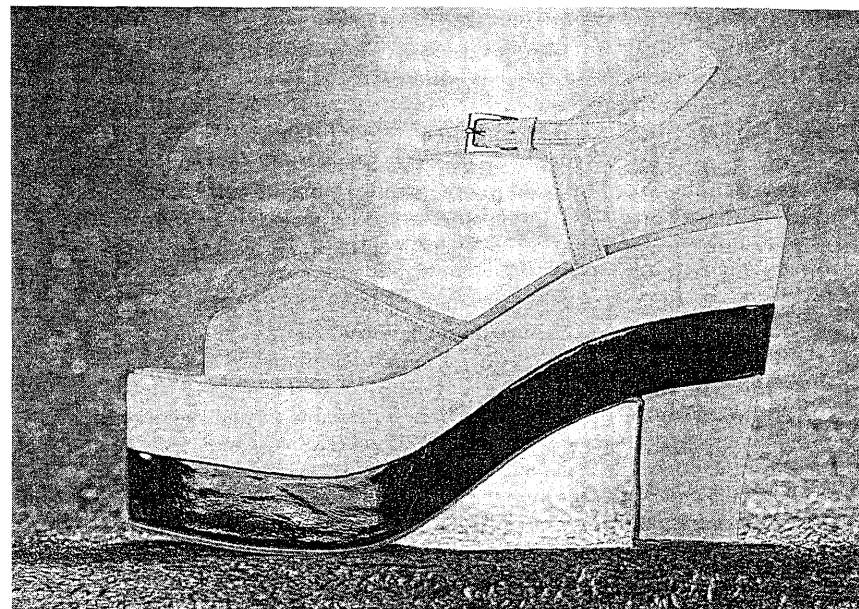
Obras como las *Brillo Boxes* o los *zapatos* de Puzzovio vuelven urgente el tema del reconocimiento del ser (esencia) de la obra de arte. ¿En esta urgencia, cómo nos puede ayudar la filosofía? Danto recurrirá al *principio de identidad de los indiscernibles* de G. W. Leibniz (1646-1716):

> De una teoría de Leibniz se deduce que si dos objetos tienen las mismas propiedades son idénticos [...]. De aquí ha de inferirse que si todas las obras en cuestión tienen las mismas propiedades han de ser idénticas (*TLC*, pp. 67-68).

Contradiciendo a Leibniz, Borges mostrará que aunque dos objetos tengan las mismas propiedades no son idénticos. Ellos estarían compartiendo *algunas* propiedades: las que el ojo puede identificar. De este modo, el *Menard* de Borges tiene el efecto filosófico de forzarnos a apartar la vista de la superficie de las cosas, y a preguntarnos dónde residen sus diferencias (si no es en la superficie). Así descubrimos que dos obras perceptivamente indiscernibles *no son iguales.* No lo son porque toda obra es *sobre algo* y ese "algo" varía de obra en obra, debiendo ser actualizado, en todo momento, por el receptor. Danto observa que:

> El público de Menard tendría que ser un público perspicaz y darse cuenta, al leer su obra, de que estaba dirigida a una realidad que ya incluía la obra de Cervantes como una característica histórica de la misma, así que en la última obra estaría incluida la referencia a la obra anterior (*TLC*, p. 70).

De este modo, para discernir entre obras perceptivamente indiscernibles, o entre obras de arte y sus símiles no artísticos, es fundamental considerar la *referencia*, la condición alegórica —el decir *otro*—, de la obra que ya había sido destacado por Heidegger. Entrevistado por J. Fernández Vega dice Danto:

> Supongamos que un artista encuentra unos zapatos viejos, los salpica con un poco de pintura y los titula *Los zapatos de Van Gogh*. Cualquiera que conozca la pintura de Van Gogh sabrá a dónde apunta ese artista. Podemos evocar el ensayo de Heidegger sobre el tema y terminará siendo una experiencia poderosa.[34]

41. Dalila Puzzovio. *Dalila doble plataforma* (detalle), cuero flúo, 300 x 300 x 30, 1967. Foto: Alejandro Kuropatwa.

Entre los ejemplos que presenta Danto se cuentan los *Múltiples* de Joseph Beuys (1921-1986), realizados con chocolatines cuadrados sobre un papel blanco. Cuando revisamos el contexto de la obra de Beuys, marcada por la Segunda Guerra Mundial, advertimos que el chocolate era un objeto muy significativo: los soldados estadounidenses llevaban chocolates, los vendían, y con una pequeña ración hasta podían conseguir una chica. "El chocolate se convirtió en objeto de deseo durante la guerra y la *referencia* de Beuys evoca esos sentidos" (la cursiva es nuestra).[35]

También toma Danto el caso de Janine Antoni (1964), quien exhibió en el Museo Whitney una gran pieza de chocolate de casi 300 kilos. La artista había masticado el material, escupiéndolo y modelándolo con la forma de un corazón como los que se regalan para el día de San Valentín (día de los enamorados). El interés del chocolate residía, en ese caso, en incluir una enzima que los humanos secretan en el acto sexual. Además, masticar un alimento para luego escupirlo remitía a la bulimia, una enfermedad generalizada entre los jóvenes. La pieza de Antoni permitía así articular un conjunto de significados ausentes en el acto común del consumo material del chocolate. El alimento, podríamos decir desde una perspectiva semiótica, había pasado a ser "signo", lugar de significados a descubrir mediante un esfuerzo de interpretación.

La problematicidad del arte estriba precisamente en la dificultad de descubrir sus "signos", situación que se agrava en el caso de los productos más intelectuales (o conceptuales) del arte poshistórico. Ellos requieren de una teoría del arte, de conocimiento de la historia del arte y del "mundo del arte". Ya no cuenta la capacidad del ojo de juzgar lo bueno y lo malo, como quería Greenberg. Y no es casual que él dejara de hacer crítica en el momento en que el arte se vuelve más reflexivo. El ojo no puede explicar por qué unas simples cajas de jabón son obras de arte. Concluye Danto en su crítica a Greenberg que cuando éste juzga obras de tipo conceptual, lo hace con "una torpeza que casi deja sin aliento" (*DFA*, p. 107).

En suma, una obra de arte se diferencia de los demás objetos (banales) cuando, a pesar de tener las mismas cualidades físicas, resulta *transfigurada*. Y esto supone actualización semántica, pensamiento e interpretación. Dice Danto:

> Cuando visitas una exposición tienes que ir preparado a pensar como filósofo y como artista. Lo que no puedes esperar es entrar, ver y salir. Hay que pensar. Pensar sobre cuál es la declaración que hace allí el artista, qué hace y qué significa su obra. Tienes que leer, tienes que pensar y mirar. Tienes que trabajar para hacer la lectura artística, para que poco a poco la obra revele sus secretos.[36]

Hacer la "lectura artística" es, para Danto, encontrar en ella una forma de ver el mundo. La *transformación del lugar común* se cierra con la siguiente reflexión sobre la *Brillo Box*:

> Como obra de arte, *Brillo Box* hace algo más que insistir en que es una caja de Brillo con sorprendentes atributos metafóricos. Hace lo que las obras siempre han hecho: exteriorizar una forma de ver el mundo, expresar el interior de un período cultural, ofrecerse como un espejo en el que atrapar la conciencia de nuestros reyes (*TLC*, p. 295).

Frente a la pregunta ¿puede cualquier objeto —el más banal, el menos "original"— ser obra de arte?, podríamos responder que, efectivamente, cualquiera *puede* serlo, pero esto no quiere decir que cualquiera *deba* serlo: lo será si puede "exteriorizar una forma de ver el mundo", o mejor, si puede "hacer mundos" (Goodman).

¿Por qué Warhol y no Duchamp?

La pregunta filosófica sobre el arte ha salido del mismo arte, según Danto. Sólo cuando, desde la producción de artistas como Warhol, se presentó el problema de que cualquier cosa podía ser una obra de arte, se pudo pensar en términos filosóficos sobre el arte. Un texto de Danto lleva el sugerente título de "The Philosopher as Andy Warhol" (El filósofo como Andy Warhol).[37] Convertir a Warhol en un genio filosófico escandalizó por igual a críticos y filósofos, pues se decía que él era incapaz de proferir una sola frase coherente frente a una

obra. Pero, en realidad, para Danto, la filosofía de Warhol estaba *en* su obra, más allá de lo que el "personaje" pudiera aportar.

Sólo cuando la historia del arte llega a su fin —y se ingresa en la poshistoria del arte— se puede llegar a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte. Esto ocurre, según Danto, con las *Brillo Boxes* de Warhol; son ellas las que marcan el comienzo de la poshistoria del arte instalando la pregunta filosófica sobre qué es arte.

¿Por qué Warhol y no Duchamp?, podemos preguntar. ¿Acaso Duchamp no es la cabeza de serie de la mayor ruptura epistemológica que afectó al arte? Danto no deja de valorar el aporte radical del artista francés en la primera década del siglo XX, de su gesto antiartístico que lo convierte en un "adelantado". Pero no es menos cierto que Duchamp tuvo que esperar hasta los años sesenta —cuando se da la explosión del arte fuera de las fronteras tradicionales—, para ser plenamente reconocido. La lección de Duchamp no fue entendida por el mundo del arte sino mucho tiempo después de producida. Resulta significativo el hecho de que al atropello desdefinitorio del *ready-made* dadaísta le siguiera el surrealismo, con su retorno a medios más tradicionales, como la pintura o la escultura.

La o-posición de Duchamp al mundo del arte (es conocido su poco interés en exponer) contrasta con la posición tolerante de Warhol. Advierte Danto que Duchamp pertenece a la "época de los manifiestos", al enfrentamiento declarado con todo lo anterior. En efecto, los dadaístas buscaban el *shock*, la sorpresa, el escándalo, para interferir el circuito institucionalizado del arte. No fue esto necesario para los artistas pop, quienes voluntariamente se incorporaron en un sistema del que Warhol resultó una de sus principales estrellas. Tampoco suscribieron a los alegatos de sus predecesores contra el arte anterior; no sintieron que el pasado fuera algo de lo cual hubiera que desprenderse, por el contrario, lo integraron (como cuando Warhol suma recursos informalistas en sus trabajos pop).

En "The Philosopher as Andy Warhol", Danto presenta otra diferencia entre Duchamp y Warhol, al comparar el famoso urinario *Fuente* (1917) y las cajas Brillo.[38] *Fuente* está cargada de significados relativos a la diferencia de sexos, a la privacidad, a la sanidad; en cambio, las *Cajas* serían en primer lugar obvias, no interesantes. Decimos "en primer lugar" porque al incorporar no objetos reales sino sus imágenes masivas, Warhol, al igual que Duchamp, aporta significados: señala, por ejemplo, el hecho de que las apariencias *son* nuestra realidad. "Si quiere conocer todo sobre Andy Warhol —dijo el artista en una entrevista de 1967— sólo mire a la superficie."

El museo y las multitudes sedientas

Danto hace referencia al importante rol del museo, habida cuenta de los sustanciales cambios producidos en el arte. Sujeto a la presión de los artistas, el museo no puede dejar de dar cabida a las nuevas manifestaciones. Al hacerlo, este espacio institucional resulta "un campo disponible para una reordenación

constante" (*DFA*, p. 28). Su alta misión queda resumida en esta frase del filósofo: "En cierto sentido el museo es causa, efecto y encarnación de las actitudes y prácticas que definen el momento poshistórico del arte" (*DFA*, p. 28).

En el capítulo "Los museos y las multitudes sedientas", incluido en *Después del fin del arte*, recuerda Danto que la idea del "gran museo" está ligada a la sed de cultura de los pueblos. Se encarna en el proyecto del protagonista de la novela *La copa dorada* (1904) de Henry James, Adam Verver, un opulento coleccionista que acumula obras de la más alta calidad. Retirado de los negocios, y en señal de agradecimiento hacia todos los que, con su trabajo, lo habían ayudado a convertirse en un hombre poderoso, decide levantar un "museo de museos", que diera cabida al arte y al conocimiento en general. Su empresa responde a la inmensa "sed" de belleza y de conocimiento que cree encontrar en el pueblo. Su museo cumpliría con la alta misión de sacarlo de la servidumbre de la ignorancia.[39]

Algo del espíritu de Verver permanece en la creación de los grandes museos, tal el Museo Metropolitano de Nueva York. Danto refiere concretamente al Museo de Brooklyn, abierto al público en 1897. Ubicado en el punto más alto de Brooklyn, se pensó que iba a ser un "museo de museos", consagrado a diferentes áreas del conocimiento (incluso estaba previsto un museo de filosofía). Aunque sólo el ala oeste fue erigida, ésta transmite un sentido totalizador a través del templo clásico inserto en su fachada, con ocho columnas colosales.

La creación del museo encontraría un fuerte sentido en el poder transformador de la experiencia estética. Luego de recordar una experiencia de Ruskin, vivamente impresionado y transformado por la pintura de Veronese, *Salomón y la reina de Saba*, concluye Danto que esto ayuda a entender el sentido de las exhibiciones de arte en general. Aclara que su efecto es impredecible, contingente, a causa de algún estado particular de la mente: la misma obra no afecta de igual manera a diferentes personas o incluso a la misma persona de igual manera en diferentes ocasiones. De allí que volvamos una y otra vez a las grandes obras: "no porque veamos algo nuevo en ellas cada vez, sino porque esperamos que ellas nos ayuden a ver algo nuevo en nosotros" (*DFA*, p. 188).

Se supone que, en los museos, las obras nos *afectan* como afectó Veronese a Ruskin, al transformar su visión y hacerle adquirir una nueva filosofía de vida. Y el hecho de que no podamos convivir con ciertas obras (Danto recuerda el caso de un espectador que manifestó que no se imaginaba viviendo con una de las fotografías colgadas en una muestra), aumenta aún más el sentido de los museos al ponerlas a nuestra entera disposición.

La aspereza de muchas obras del arte contemporáneo no sólo hace imposible la convivencia con ellas; también hace imposible el acercamiento del espectador dentro del mismo museo. En consecuencia, será tarea principal de éste facilitar, con recursos pedagógicos adecuados, la aprehensión de obras cuyas ambiciones vayan más allá de una apariencia agradable. Un camino importante a recorrer por el público sería el de la filosofía o el de la teoría del arte, con lo cual los museos pasarían a ser no sólo espacios para la visión sino también, y principalmente, para el pensamiento.

En nuestra opinión, tentativas como la de la Tate Modern de Londres, de reemplazar la apática distribución cronológica de las obras por divisiones más

dinámicas, como la referida a la oposición conceptual-sensible, contribuyen a agilizar el pensamiento del espectador. Allí la atención es permanentemente llevada a descubrir semejanzas o diferencias conceptuales más allá del visibilismo o de las divisiones historiográficas instituidas.

Arte público y arte del público

Es impensable que el museo presente obras con las cuales el público llegue siempre a sentirse identificado. Repara Danto en el hecho de que éste tiene necesidad de "un arte propio", fuera del marco del museo. Entre los ejemplos de arte extramuseístico, destinado a "des-tribalizar" al museo,[40] retiene *Culture in Action*, un conjunto de ocho intervenciones y acciones de tipo performativo realizadas durante 1992-1993 en la ciudad de Chicago, basado en la necesidad de pasar de un arte "para ellos" a un arte "de ellos". Su curadora, Mary Jane Jacob, intentó ir más allá de los conocidos proyectos de "arte público", como podría serlo un monumento conmemorativo o el *Tilted Arc* de Richard Serra (1939) ubicado en una plaza de Nueva York y que debió ser sacado del lugar por expreso pedido de los que circulaban por la zona. *Culture in Action* apuntaba a un "arte del público" y a la participación directa del espectador. Se trataba de una forma de arte que ponía "igual énfasis en el artista y en la audiencia".[41]

La pregunta capital que plantea un "arte del público" es: ¿cómo puede el arte representar al público cuando hay, en realidad, muchos públicos? Precisamente *Culture in Action* intentó dar cabida a esa pluralidad aceptando proyectos que, si bien podían interesar a un público en general, tenían destinatarios particulares, como podían serlo los habitantes de determinados barrios de Chicago, quienes participaron activamente en la concreción de los trabajos. En esto se diferenció de *Sculpture Chicago*, un proyecto escultórico dirigido al "gran público" o al casual espectador que circulaba por parques, plazas y otros espacios abiertos, como los del centro de la ciudad de Chicago. Con la idea de hacer un "arte de ellos", *Culture in Action* llegó, en cambio, al barrio y a los suburbios de la gran ciudad habitados por comunidades de diferentes etnias.

La crítica político-social fue eje de muchas de las acciones de *Culture in Action*, como la de Iñigo Manglano-Ovalle. Nacido en 1961 en Madrid, criado en Bogotá y residente en Chicago, este artista, naturalizado norteamericano en 1989, ha desarrollado en sus obras el tema de la inmigración y de la segregación. Su intervención de 1993 en el evento de Chicago señaló la violencia dentro de su barrio, en el West Town. Habitado por mexicanos, portorriqueños y sudamericanos, tiene un altísimo nivel de criminalidad. En el primer tramo de su obra trajo a la memoria el pasado reciente: iluminó faroles de la calle como lo hacían los serenos, según relatos del abuelo del artista. Los encargados de concretar esta especie de "ritual" fueron los más jóvenes del barrio; de este modo se establecía contacto con diferentes generaciones y hacía al recuerdo más persistente. El contrapunto de la memoria del pasado fue la conciencia del presente, concretamente en lo referido a la necesidad de prevenir el delito en un barrio donde se calculaba que, durante 1993, morirían más de doscientos

cincuenta personas en hechos de violencia. A esa situación inminente refería "Descanse en paz", una instalación con once videos que mostraban imágenes de la vida cotidiana de jóvenes habitantes del barrio, quienes, poco tiempo atrás, habían muerto víctimas de la violencia.

Entre las manifestaciones de *Culture in Action* comentadas por Danto se encuentra *We Got It!* (nombre de una conocida golosina). La acción comenzó a ser desarrollada a comienzos de 1993, con una serie de pasos que involucraron, en un primer momento, a doce trabajadores de la fábrica Bakery, Confectionery and Tobacco Workers's International Union of America, Local Nº 552. Durante una semana, ellos experimentaron en la modificación del gusto de la golosina, alterando su cantidad normal de chocolate, almendras y azúcar. La "novedad", que también incluía el *packaging* y la publicidad, fue llevada al público, considerado no sólo receptor sino parte de la obra, como *protagonista* del consumo. En este caso, el público se convirtió literalmente en "degustador" de arte (podemos suponer que algunos habrían encarnado mejor que otros al "delicado de gusto" de Hume). El protagonismo del público puso de manifiesto su habitual marginalidad en el circuito del arte. Considerando que esta vez sí había ingresado en él: "*We Got It!*" (Nosotros lo alcanzamos!) podría haber sido su (quizás) feliz conclusión.

La idea de los organizadores de *We Got It!*—Simon Grennan y Christopher Sperandio, egresados de la Universidad de Illinois, Chicago— era, de algún modo, cumplir con la intención de las vanguardias utópicas de unir arte y vida, celebrando el trabajo y la creatividad. Se preguntaban si más allá del consumo de un logo corporativo, no sería bueno saber quiénes son aquellos que hacen lo que diariamente consumimos, por lo cual decidieron que en el *packaging* de la golosina quedaran registrados sus nombres junto a los de los doce trabajadores de la fábrica. Todos exhibían, además, sonrientes rostros en las imágenes de los afiches de promoción.

Si bien la nueva golosina no tuvo demasiado éxito (el público siguió prefiriendo el gusto tradicional), *We Got It!* fue considerado un ejemplo significativo del arte extramuseístico de participación. Pero, volvemos a preguntar: ¿es esto arte? Danto responderá, como vimos, que si es arte debe ser *sobre algo*, debe estar referido a algo. Entonces, la experiencia de *We Got It!*, como la de Janine Antoni (quien también utilizó chocolate en su obra), debería ser capaz de generar significados capaces de abrir un camino de interpretación simbólica. Todo lo cual pondrá de manifiesto la importancia decisiva de la *poiesis* del espectador (Jauss).

3. Dickie: la "institución arte"

George Dickie (1926), profesor emérito de filosofía en la Universidad de Illinois, Chicago, es autor, entre otros, de *Art and the Aesthetics* (1974), *The Art Circle: a Theory of Art* (1984), *Evaluating Art* (1988), *The Century of Taste* (1996) y *Introduction to Aesthetics. An analytic Approach* (1997).

No obstante su filiación en la filosofía analítica, Dickie, al igual que Danto, presta especial atención al marco sociológico del arte. En ambos resalta la imposibilidad de definirlo de manera inmanente. El "mundo del arte" es, para Dickie, el factor determinante de esa definición. Precisamente, a aclarar los términos de la condición contextual del arte apunta su "teoría institucional".

El mundo del arte

Especialista en la teoría estética del siglo XVIII, Dickie estudió el placer desinteresado del espectador frente a las obras de arte, en el que básicamente se hizo consistir la experiencia estética; pero él observa que no es éste el factor que todas las obras tienen en común sino el hecho de que ellas funcionan como tales dentro del "mundo del arte", del que forman parte artistas, público, críticos, curadores, directores de galerías y museos, etcétera.

En la primera versión de su teoría institucional del arte, Dickie dará especial importancia a la adjudicación de *status* artístico por parte de un grupo socialmente reconocido —críticos, curadores, directores de museos e historiadores de arte—; luego, en la segunda versión de su teoría, los términos centrales serán el artista y el público. Bürger, por su parte, aclara que el concepto de "institución arte" refiere "tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las *ideas* que sobre el arte dominan en una época dada y que determina esencialmente la recepción de las obras"[42] (la cursiva es nuestra). Las *Brillo Boxes* de Warhol no hubieran podido ser arte en una época anterior: lo son porque se insertan en una idea hoy aceptada de arte.

Frente a la "institución arte", nuestro juicio personal acerca de lo que es arte no tendrá ningún valor. Imaginemos este caso: tengo sobre mi mesa de trabajo un hermoso cenicero de cristal comprado en una tienda de regalos; es bello, de volumen sugerente, capaz de reflejar la luz del día o la de una lámpara de escritorio; su transparencia me permite ver a través de él las formas de otros objetos próximos y todo el espacio circundante. Podría afirmar que *ese* cenicero es, *para mí* (y sólo para mí) una obra de arte. Tan posible es esta afirmación como ridículo e inverosímil sería considerar que pudiera hacerlo ingresar en un remate o en una subasta de renombre internacional para obtener con él lo que sí podría lograr con una obra reconocida. ¿Por qué ese cenicero no es una "obra de arte" sino simplemente un útil (Heidegger) que me ayuda a organizar mi mundo, a sentir más comodidad en él? ¿Qué hace que algunos objetos posean el *status* de "obra de arte" y otros no? La respuesta de Dickie en la primera versión de su Teoría Institucional es clara: algunos objetos reciben de la "institución arte" el *status* de "artístico" y otros no.

Cuando el "autor" no es el que hizo la obra

Detengámonos en el curioso caso del *Secador de botellas* de Duchamp, también conocido como *Porta-botellas* (*Porte-bouteilles*), *Escurridor* (*Egouttoir*) o

Erizo (*Hérisson*). Hasta cierto momento de la historia —hasta 1914 exactamente— ese objeto fue simplemente un accesorio de cocina que servía para secar botellas, de uso tan común como el que tiene hoy un secador de platos o de cubiertos. Era parte del mundo doméstico, no del "mundo del arte". En el momento pre-consumista al que él pertenece, las botellas y los frascos no eran descartables; se guardaban, previo lavado y secado, para ser reutilizados más adelante. Era un momento, además, en el que se disponía de mayor tiempo para la cocina y era en el espacio doméstico (no en el supermercado), donde se producían y conservaban mermeladas, salsas y todo tipo de alimentos de larga vida.

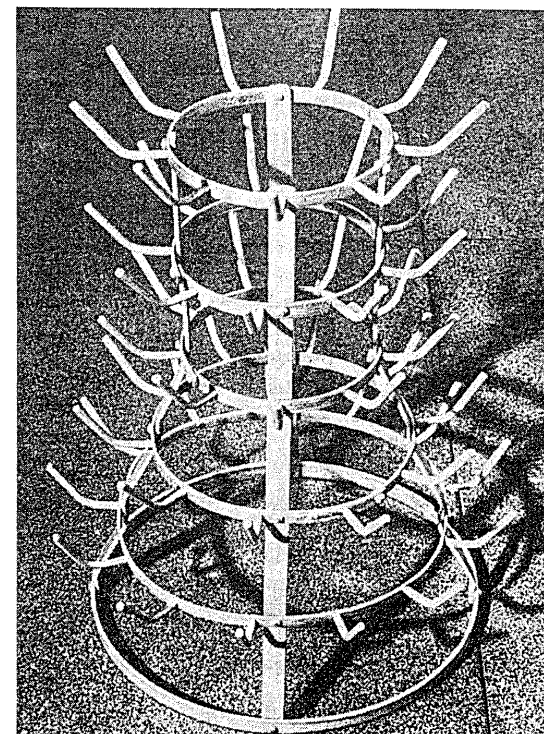
Duchamp eligió y compró su secador de botellas en el Bazar de l'Hotel de Ville de París, en mayo o junio de 1914:

> La idea de la elección me ha interesado de una manera metafísica... Y eso fue el comienzo. Compré ese día un secador de botellas en el Bazar de l'Hotel de Ville y me lo llevé a casa.[43]

El objeto comprado por Duchamp era de hierro galvanizado, tenía 59 x 37 cm, y servía para cincuenta botellas. Desde Estados Unidos envía una carta a su hermana Suzanne el 15 de enero de 1916 en la que, luego de referir a su neologismo *ready-made*, le da instrucciones para "completar" el que había adquirido en el Bazar de l'Hotel de Ville:

> Cuando subiste a mi estudio, viste la rueda de bicicleta y el escurridor. Los había comprado como esculturas acabadas. Ahora me ha venido una idea a propósito del escurridor: escucha.
> Aquí, en Nueva York, he comprado objetos similares y los he llamado *ready-made*. Tú conoces suficientemente a los ingleses para comprender el sentido de "ya terminado" que yo le atribuyo a estos objetos. Los firmo y les pongo una inscripción en inglés. Te voy a poner algunos ejemplos: he comprado una gran pala para la nieve en la que he escrito *In advance of the broken arm* (en previsión de un brazo partido...). No intentes interpretar esto en un sentido romántico, impresionista o cubista —no tiene nada que ver. Otro *ready-made* se llama "Urgencia a favor de dos veces"... Todo este rollo tiene una razón: vete a buscar el escurridor. Voy a hacer un *ready-made* a distancia. En el interior del círculo de la base le escribirás la leyenda que te pongo al final, con pequeñas letras pintadas de blanco plateado con un pincel, y lo firmarás "Marcel Duchamp" con el mismo tipo de letra.[44]

Lamentablemente, se ha perdido la página de la carta que contenía la inscripción y, años más tarde, Duchamp no se acordaba qué había escrito. También se ignora si Suzanne Duchamp cumplió efectivamente con el pedido de su hermano.

Podemos imaginar la sorpresa de cualquier ama de casa francesa al enterarse que *el mismo* (al menos visualmente) secador de botellas que ocupaba un discreto lugar en su cocina, se había convertido en "obra de arte". Su desconcierto sería mayúsculo al enterarse que *lo mismo* por lo que ella había pagado

42. Marcel Duchamp. *Egouttoir o Porte-bouteilles* (*Secador de botellas*), *ready-made*, hierro galvanizado, 59 x 37, 1914.

unos pocos francos, alcanzaba precios altísimos en el mercado de arte. Con el tiempo, quizás, entendería la importancia del nombre que acompaña a los objetos. Recordemos lo sucedido en una casa de subastas japonesa, donde se iba a vender un cuadro cuya base inicial era de ochenta y tres modestos dólares. El cuadro era *el mismo* que más tarde se vendió en más de medio millón. ¿Qué había sucedido? El cuadro había entrado en contacto con un nombre: Van Gogh.

Si, como vimos al referirnos a la idea de lo "perceptivamente indiscernible", el secador de botellas de la asombrada ama de casa era igual físicamente al de Duchamp, pero no resultaban idénticos; uno poseía *cualidades no visuales* que el otro no poseía: había saltado el escalón del útil y había pasado a ser *también* obra de arte. Decimos "también" porque podríamos imaginar a un excéntrico poseedor del *Secador* de Duchamp que decidiera mantener la función utilitaria anterior, colocándole encima frascos y botellas.

Al entrar en un nuevo contexto (artístico), el secador de Duchamp llama la atención sobre sí y comienza a hablarnos de *otra cosa.* Pasa a ser una *cosa mental* (Leonardo), habla del quiebre de un *sistema* de objetos establecido y plantea la necesidad de un nuevo concepto de arte, luego de la ruptura epistemológica del dadaísmo. Debemos notar que los dadaístas no sólo cuestionan al arte anterior sino a la "institución arte", que determina qué es obra de arte y qué no lo es. Dice Bürger:

> El dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa.[45]

Como ya observamos, el concepto de "institución arte" de Dickie incluye no sólo al aparato de producción y distribución de la obra de arte sino a las ideas que cada época tiene del arte.

Primera versión de la teoría institucional

Guiado por ideas de Mandelbaum y Danto, Dickie elabora una teoría institucional del arte que comienza a desarrollarse en "Defining Art" (1969) y se completa con *Art and the Aesthetic* (1974).[46] En 1984, respondiendo a algunas críticas, produce una segunda versión, publicada en *The Art Circle.*[47] A ambas hace referencia en el capítulo "La teoría institucional del arte", incluido en *Introduction to Aesthetics* (*IA*).[48]

La primera versión de la teoría institucional del arte se encuentra expresada en estos términos:

> Una obra de arte, en sentido clasificatorio, es (1) un artefacto (2) una serie de aspectos que le han sido conferidos por su *status* de candidata para la apreciación dado por alguna persona o personas actuando en nombre de alguna institución social (el mundo del arte) (*IA*, p. 4).

De las teorías tradicionales Dickie conserva el concepto de "artefacto", por el que entiende: "un objeto hecho por el hombre, específicamente con vistas a su uso posterior". En su concepto (ampliado) de artefacto entran también los poemas, las performances, las danzas. Lo importante, más allá del objeto físico, es que se trata de algo realizado por el hombre. El primer problema que se le plantea a Dickie es, ¿en qué medida el *ready-made* es un artefacto hecho por un artista?

> Algunos niegan que tales cosas sean arte, porque, afirman, no son artefactos hechos por artistas. Puede demostrarse, creo, que son artefactos de los artistas (*IA*, p. 4).

Será necesario introducir el concepto de "doble artefacto" para entender por qué un *ready-made* es realmente un objeto del mundo del arte. De este modo, Dickie llama la atención sobre el hecho de que la artifactualidad de un objeto puede ser lograda de varias maneras, según haya sido trabajado materialmente o conceptualmente. En este último caso, estamos ante un *objeto complejo.* Un mingitorio del tipo Bedfordshire Plano, fabricado por J. L. Mott es, en cambio, un *objeto simple* producido por J. L. Mott. Adquirido por Duchamp en un negocio ubicado en el número 118 de la Quinta Avenida de Nueva York se transfigura en *Fuente,* pasa a ser un artefacto del mundo del arte: el *artefacto Duchamp.* En consecuencia, para un objeto de una misma serie habría dos autores: el que diseñó el objeto que fue luego fabricado y el que creó una idea para ese objeto. Lo que el *ready-made* pone de manifiesto es que el artista ya no necesita pintar o trabajar la materia, que la obra de arte no requiere necesariamente de trabajo manual; puede tenerlo, pero no es esto esencial.

El concepto más significativo de la primera versión de la teoría institucional de Dickie es "conferir status". Pero podemos preguntar, ¿quién confiere status a la obra de arte en general y al *ready-made* en particular? Según la definición de André Breton (1896-1966) todo comenzaría con el artista. En *Faro de la Novia* (1934) habla de "objetos manufacturados promovidos a la *dignidad* de objetos de arte por la elección del artista" (la cursiva es nuestra). La definición del líder del surrealismo, algo pomposa, no habría sido suscripta por dadaístas como Duchamp, quien decía a propósito del *ready-made*: "es una obra que no es una obra de arte", "es una obra que no es una", "es simplemente una distracción". La importancia de la elección del artista en la definición de Breton (recogida en el *Diccionario abreviado del surrealismo,* de 1938) sería criticada por quienes veían en ella un autoritarismo excesivo, con el que llegaría inexorablemente a una "muerte del arte".

De acuerdo a Dickie, quien confiere el *status* de obra de arte no es el artista sino la "institución arte" a través de sus representantes socialmente cualificados, como podrían serlo los directores de museos y galerías, los críticos, los curadores o los historiadores de arte. Ahora bien, ¿qué significa exactamente "conferir *status*"? Dickie presenta los siguientes ejemplos: el otorgamiento del título de caballero por parte del rey, la declaración de marido y mujer hecha por un juez, el otorgamiento del grado de doctor por una Universidad o la elección de alguien como presidente del Rotary Club. Son todos casos en los que una persona o varias *confieren* a otras un determinado *status.* De la misma manera un artefacto podría adquirir el *status* de candidato para una apreciación dentro del "mundo del arte".

> La primera versión de la teoría institucional de arte pareciera decir: "una obra de arte es un objeto del que alguien ha dicho: 'Bautizo a este objeto como una obra de arte' ". Y es aproximadamente así, aunque esto no signifique que llegar a ser arte, como concebía la primera versión, sea un asunto simple. En el momento en que se bautiza a un niño se tiene como trasfondo la historia y la estructura de la iglesia. Que algo sea arte tiene como trasfondo la complejidad bizantina del mundo del arte (*IA*, p. 7).

Pregunta Dickie: ¿cómo se le confiere a una obra el *status* de candidato para la apreciación? ¿Cuál es el trasfondo institucional existente? La colocación de un artefacto en un museo supone de por sí que se le ha conferido el *status* de obra de arte. De este modo, cuando las máscaras negras pasan del Musée de l'Homme al Museo de Arte Moderno de París, se les está dando un nuevo *status* artístico, por encima del antropológico hasta entonces reconocido. Pero Dickie, humildemente, se autocritica al considerar que la noción de "conferir *status*", en el caso del arte, resulta "excesivamente vaga". Observa que no sucede lo mismo cuando se trata de conferir *status* legal. En este caso, los lineamientos de la autoridad están explícitamente definidos e incorporados dentro de una ley. No hay ninguna legalidad codificada semejante en el caso del arte. De allí que Dickie concluya que *la institución arte es informal.* Notemos que fue Monroe C. Beardsley quien hizo que Dickie reparara en el error de usar el lenguaje de las instituciones formales —estado, corporación, universidad— para describir una institución informal. Si bien existe una práctica adjudicadora de *status*, éstas carecen de un fundamento inapelable de autoridad. Dickie tendrá especialmente en cuenta las observaciones de Beardsley cuando redacta la segunda versión de su teoría institucional.

Segunda versión de la teoría institucional

Dickie corrige su primera versión de la teoría institucional teniendo en claro que ser algo obra de arte no implica un *status* que se confirió sino, más bien, "un *status* que se logró como resultado de la creación de un artefacto destinado a un público dentro o sobre el trasfondo del mundo del arte" (*IA*, p. 9). Así, la segunda versión de la teoría institucional pondrá el acento en el artista y el público. Mientras que Suzanne Langer ponía en el centro de la definición de arte el hacer del artista, Dickie considera su acción siempre en relación con el público. Langer sostenía que el arte "es la creación de formas simbólicas del sentimiento humano". Esta afirmación es cuestionada por Dickie porque existen contraejemplos que la niegan; además pierde de vista el hecho de que el artista crea *para* un público, aun cuando pueda darse el caso de que él decidiera no mostrar su obra, por ejemplo, al considerar que ella no es digna (aún) de ser mostrada.

> El hecho de que los artistas retengan algunas de sus obras, porque las juzgan indignas de presentación, muestra que las obras son cosas de una *clase* para ser presentadas; de otra manera, no tendría sentido considerarlas indignas de presentación (*IA*, p. 10).

La noción de público es siempre el trasfondo de la actividad del artista y, en el caso de que rechace mostrar su obra, existiría, según Dickie, una "doble intención": la de crear una clase de cosa para ser presentada y la de no presentarla realmente.

Si el artista trabaja *para* un público, ¿cómo se define éste?, ¿qué es lo mínimamente exigible a un público de arte? Lo *mínimo* exigible es la conciencia de la clase particular de cosa que se le presenta, es decir, la conciencia de que *eso* que le muestra *es arte*. Quien no llegue mínimamente a esa conciencia, no podrá ser considerado *público de arte*. Luego, en un contacto más profundo con la obra, podrá también penetrar en sus significados más profundos, acercándose al "lector modelo" (Eco), dotado de una serie de competencias interpretativas.[49]

Entre las competencias imprescindibles para entender gran parte del arte contemporáneo, se cuentan las ideas relativas a la indiscernibilidad perceptiva trabajada por Leibniz, Danto y Borges, a las que nos hemos ya referido. También Duchamp, al acuñar el término *inframince* (ultraleve) hace referencia a esas importantes ideas. Uno de los ejemplos de *inframince* que él aporta es el del olor del humo del tabaco cuando se mezcla con el aliento del que lo exhala. La diferencia entre un artefacto simple y un *ready-made* se ubica, precisamente, en el rango de lo *inframince*, de lo difícilmente discernible, de lo que sólo un reducido sector del público puede llegar a aprehender.

Recurriendo nuevamente a la noción de artefacto y de "mundo del arte", Dickie presenta su segunda versión de la teoría institucional colocando en el centro al artista y al público. Debemos observar que, aunque no figure la palabra "artista", está implícita en los términos "creado" y "para ser presentado".

> Una obra de arte es un artefacto de una clase creado para ser presentado ante un público del mundo del arte (*IA*, p. 13).

Luego de esta definición, Dickie se detiene en cada uno de los cuatro términos de la proposición, ampliando sus rasgos definitorios y aclarando que ellos son lógicamente circulares:

> Un artista es una persona que participa con entendimiento en la confección de una obra de arte.
>
> Un público es un conjunto de personas cuyos miembros están preparados, hasta cierto grado, para comprender un objeto que les es presentado.
>
> El mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas del mundo del arte.
>
> Un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por un artista ante un público del mundo del arte (*IA*, p. 13).

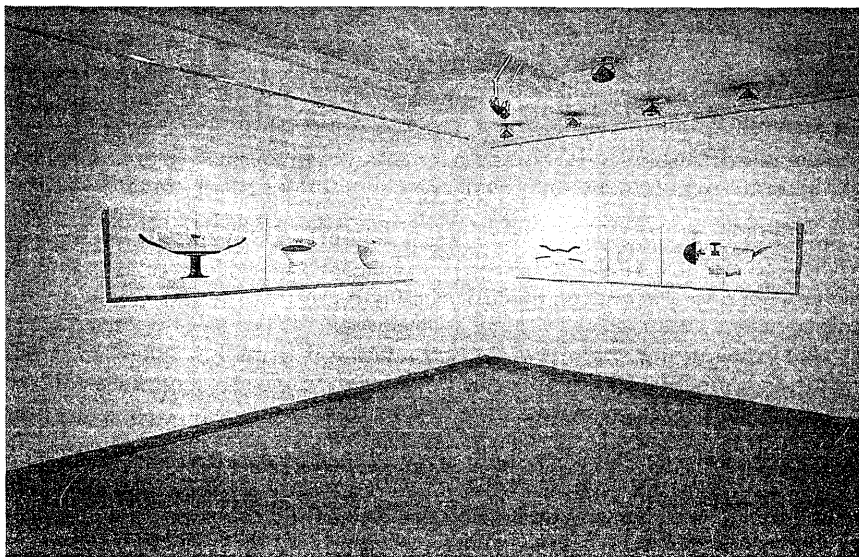
Por "sistema del arte" debemos entender: organismos estatales, empresas editoriales, medios de difusión y de promoción, museos, galerías de arte, todos "marcos" para la presentación de la obra de arte.

La elección personal

Frente a los sistemas del mundo del arte, la elección personal carece de efectividad. Motivada por esta situación, la artista argentina Alicia Herrero (1954) pone en el centro de su obra la independencia electiva del sujeto. Como

parte de una poética de sesgo feminista que ella viene desarrollando desde hace tiempo, coloca en *display* una serie de objetos que el ama de casa podría elegir más allá de ciertos "títulos de nobleza".[50]

Como el vencedor en la contienda, en su serie de pinturas *Mi botín* Herrero se "apodera" imaginariamente de valiosas piezas de colección y las fija sobre la tela. En su "botín", encontramos una cerámica de Wedgwood (Victorian and Albert Museum), un vaso Kamáres (Museo Arqueológico de Cadia), un jarrón K'ang-hi del siglo XVII (Museo de Arte Decorativo de París), una salsera de Limoges y un vaso Art Deco, pertenecientes a colecciones privadas. Las piezas han sido pintadas respetando la posición frontal con las que se las fotografía para ilustrar catálogos de casas de subastas o notas de revistas especializadas.

La particularidad de la colección paródica de Herrero está en la inclusión de recipientes menos jerarquizados de uso cotidiano —una taza, una tetera, una pava, una jarra para vino— que nos apartan del canon establecido, colocando una pregunta de base: ¿qué hace que algunos objetos sean vistos como "artísticos", prestigiosos, dignos de colección, y otros no? La pregunta queda flotando, pero hay algo que no puede negarse: más allá de la "institución arte" está y estará siempre el individuo que valora no sólo lo consagrado, distante y aurático, sino también lo cercano; es el caso del ama de casa implícita en la serie de Herrero, quien alterando una percepción rutinaria cotidiana, despliega su libre elección seleccionando un simple utensilio de cocina para exhibirlo, *por puro placer estético*, en un estante de su cocina.

43. Alicia Herrero. *Mi botín*, instalación, 27 pinturas sobre tela de 60 x 50 c/u, 1997. Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires.

4. Gadamer: las bases antropológicas de la experiencia estética

Hans-Georg Gadamer (1990-2002), discípulo de Heidegger, es el fundador de la "nueva hermenéutica". Esta teoría filosófica de la interpretación, inspirada en la ontología existencial de su maestro, parte de la idea del "acontecer" de la verdad y busca el "método" a seguir para captar el despliegue histórico de ese acontecer, especialmente como se manifiesta en la tradición del lenguaje.

La obra más influyente de Gadamer en el campo hermenéutico es *Verdad y método. Fundamentos de una filosofía hermenéutica* (1960). Comprender e interpretar textos, aclara en la Introducción, "pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo".[51] Otros de sus textos más destacados son: *El problema de la conciencia histórica* (1963), *La dialéctica de Hegel* (1971), *La razón en la época de la ciencia* (1981), *Los caminos de Heidegger. Estudios de una obra tardía* (1983).

Si Dickie, tanto como Danto, se detienen en aspectos sociológicos del arte, Gadamer trae a un primer plano aspectos *antropológicos* capaces de justificarlo, luego de tantas pretendidas "muertes" (él refiere principalmente a la ruptura epistemológica duchampiana). El arte es importante no sólo por la superior calidad de lo creado, sino porque responde —mejor que ningún otro medio— a necesidades básicas del hombre, concretamente, a la necesidad de juego, de símbolo y de "fiesta" (como lugar de comunicación). A tales cuestiones está dedicada la segunda parte de *La actualidad de lo bello* (*AB*),[52] que analizaremos a continuación.

EL JUEGO

Gadamer presenta en primer lugar su idea de arte como juego. Siendo éste una necesidad fundamental del hombre, no se podría pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico. En este sentido, recuerda el aporte de pensadores como Huizinga y Guardini, quienes mostraron que la práctica del culto religioso comportaba un elemento lúdico.

En nuestro capítulo dedicado a Heidegger, presentamos varias definiciones de poesía extraídas de escritos de Hölderlin. Una de ellas afirmaba que la poesía es la ocupación "más inocente de todas".[53] Es inocente precisamente porque aparece bajo la forma del juego, fuera de lo *eficaz* en el orden mundano, de la seriedad de las decisiones que en todo momento son *debidas*. La definición de Hölderlin, que Heidegger coloca en el primer plano de su reflexión sobre la esencia de la poesía, es de alguna manera "corregida" por el poeta en otra de sus afirmaciones. La poesía sería también "el más peligroso de los bienes" porque, en la inocencia y en la espontaneidad del juego, muestra *lo que es*.

Como Hölderlin, Gadamer se detiene en los aspectos esenciales del juego. Uno de ellos es el *movimiento*. Particularmente evidente en el arte es el hecho de que éste resulta ser un *automovimiento* que no tiende a una meta final sino al movimiento en cuanto movimiento. Gracias a él, el ser viviente accede a su

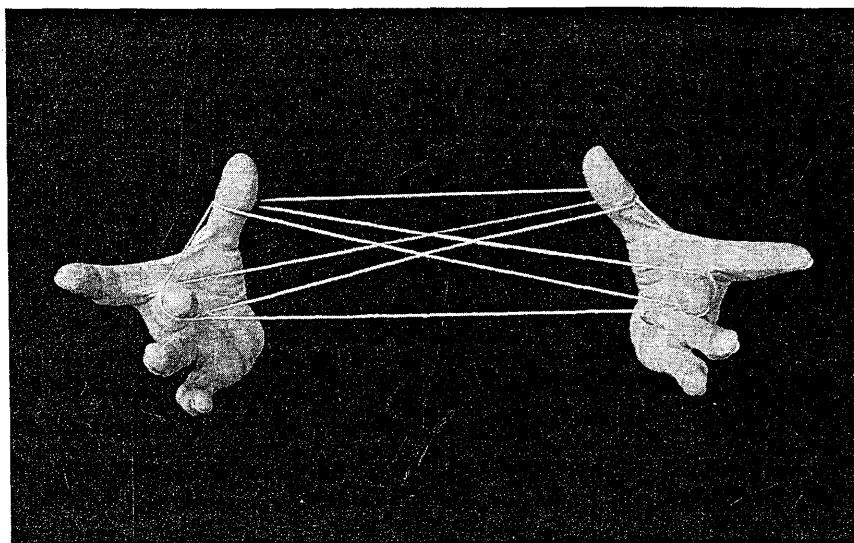
autorrepresentación. Ya Aristóteles había visto en el automovimiento el carácter fundamental de lo viviente en general. Resume Gadamer: "Lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso de movimiento, es automovimiento" (*AB*, p. 67). Estamos ante un fenómeno de *exceso* de vitalidad (y de conciencia de estar vivo). Es bien sabido que un niño enfermo no juega, no se mueve.

Además del movimiento, otro de los rasgos esenciales del juego es la *repetición.* Observa Gadamer que en las expresiones "juego de luces" o "juego de las olas" se hace referencia a un movimiento que se repite, a un ir y venir, a un movimiento de vaivén cuyos extremos no constituyen ninguna meta final: todo se resuelve en un espacio de juego.

La necesidad de volver a jugar el juego puede ser observada en el caso del artista que vuelve una y otra vez a su obra, y también en el caso del espectador que vuelve una y otra vez a ver la misma pieza que atrajo su atención, que vuelve a escuchar una y otra vez la canción que lo cautivó. Repetir el juego no es algo mecánico sino *original.* Así lo vemos en *Juego de manos* de Matilde Marín (1948), una serie de fotografías en las que se repite la imagen de dos manos femeninas que juegan con hilos, dibujando figuras etéreas a medida que ellos se tocan, se alejan o se enredan. La obra recuerda una vieja costumbre, casi ritual, y una tradición del mundo infantil; pone de manifiesto, junto a la necesidad del juego, el ingenio del sujeto para entretenerse con lo mínimo y su capacidad de concentrarse en movimientos que parecen no terminar nunca. También rescata el placer del dominio del propio cuerpo y de la posibilidad —mágica— de lograr, a través de él, el control del tiempo.

Característica principal del juego humano, observa Gadamer, es la particular inclusión de la razón. La *humanidad* del juego humano es que éste puede ordenarse *como si* tuviese fines, y recuerda cuando un niño va contando cuántas veces pica la pelota en el suelo antes de escapársele. Pero la racionalidad del juego humano resulta ser una "racionalidad libre de fines" (*AB*, p. 68), afirmación en la que encontramos un claro eco de la idea kantiana de "finalidad sin fin" de la belleza libre.

Otra de las características del juego es la participación. Jugar supone un *jugar-con.* Basta con mirar alguna vez al público de un partido de tenis por televisión. "Es una pura contorsión de cuellos" (*AB*, p. 69). Existe *participatio,* participación interior en el juego, por la cual el espectador pasa a ser parte de éste. Observó Gadamer que "uno de los impulsos fundamentales del arte moderno es el deseo de anular la distancia que media entre audiencia, consumidores o público y la obra" (*AB*, p. 70). Ese impulso encuentra uno de sus mejores ejemplos en la instalación, un arte que hemos definido como "de la presencia" (del cuerpo del espectador),[54] y que hemos analizado en el capítulo VI.

La *participatio* del espectador en el "juego del arte" produce una notable transformación. Visitar un museo nos modifica. "Después de visitar un museo, no se sale de él con el mismo sentimiento vital con el que se entró: si se ha tenido realmente la experiencia del arte, el mundo se habrá vuelto más leve y luminoso" (*AB*, p. 73). Recordemos que Nietzsche ya había hecho referencia al efecto tónico del arte.

44. Matilde Marín. *Juegos de manos, Movimiento I,* fotografía, 50 x 75, 2000.

El símbolo

Si el ser humano tiene necesidad de juego, también tiene necesidad de simbolizar, de entrar en contacto con "un fragmento de Ser que promete completar en un todo íntegro al que se corresponda con él" (*AB*, p. 85). La experiencia simbólica del arte es, en síntesis, una experiencia de integridad: nos hacemos uno con la obra completándola momentáneamente en su trascendencia a través del tiempo y completándonos nosotros en ella también.

La determinación simbólica de la obra de arte indica que existe en ella un espacio vacío, en blanco, que el espectador debe llenar. "Todo es símbolo y atraso...",[55] decía Fernando Pessoa, haciendo referencia al necesario aporte del receptor, quien, con su trabajo interpretativo, completa la obra. Pero, aunque crea completarla, siempre habrá un "atraso" en lo relativo a una completud total que sabemos imposible.

Gadamer recuerda que uno de los significados de la palabra símbolo, en su origen griego, era "tablilla de recuerdo", una forma de reconocimiento entre un anfitrión y su invitado, quien recibía de aquél una *tessera hospitalis.* Era ésta una tablilla que había sido partida en dos para que cada uno conservara una mitad, de modo que si, luego de mucho tiempo, algún descendiente del invitado llegaba a la casa del anfitrión, éste o alguno de sus familiares estarían en con-

diciones de reconocerlo. También el amor, tal como se encuentra expuesto en el *Banquete* de Platón, podría ser interpretado como la unión de dos partes que se encuentran. Lo mismo podríamos decir de la obra de arte en su relación con el espectador.

La obra de arte, dirá Gadamer siguiendo a su maestro Heidegger, es símbolo y también alegoría, es decir que tiene la particularidad de remitir a otra cosa que no se puede tener o experimentar de modo inmediato. Habida cuenta de la depreciación de la alegoría frente al símbolo, Gadamer se preocupará por rehabilitarla. Es ésta, precisamente, una de las cuestiones de mayor interés de *Verdad y método*.[56] Recuerda allí Gadamer que en el concepto de símbolo resuena un trasfondo metafísico que resulta indiferente al uso retórico de la alegoría, presumiblemente sujeta a un texto previo que debe ilustrar.

La alegoría y el símbolo tienen en común la representación de *otra cosa*, pero lo que habla en la alegoría es un texto que existe previamente, y que se presenta a través de ella de manera más aprensible, mientras que el símbolo sería esencialmente inagotable, no reductible a nada preexistente. Interesados en mostrar lo inagotable del símbolo, los autores románticos propiciaron la depreciación de la alegoría. En las teorías románticas de Goethe, Schelling y Solger, el símbolo es separado de su función original de documento, credencial o distintivo, para ser elevado al rango de "signo misterioso", propio de las auténticas obras de arte. Sin embargo, argumenta Gadamer, también la alegoría puede abrirse a una multiplicidad de significados, más allá del "control" de un texto previo y de toda autoridad interpretativa limitante. *Eso otro* que la obra de arte nos dice en tanto símbolo, también puede decirlo en tanto alegoría. En ambos casos ella tiene el poder de abrirse en una multiplicidad de significados posibles, para hacernos experimentar la totalidad del mundo experimentable en un determinado momento del devenir histórico.

La fiesta

La metáfora de la fiesta sirve a Gadamer para hacer más vívido el poder comunicativo del arte. Si el ser humano necesita jugar (por lo cual la obra de arte se justifica como juego) e integrarse en una totalidad de significados (por lo cual la obra se justifica como símbolo), no es menos cierto que tiene también necesidad de estar comunicado con los demás. De allí otra de las justificaciones antropológicas del arte.

Fiesta y arte son sinónimos de participación. Fiesta es lo que une a todos; la fiesta es *para todos*. De allí que decimos que "alguien se excluye" si no participa. "La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa" (*AB*, p. 99). Algo semejante ocurre con el arte. Recordemos ya que Nietzsche había acentuado el hecho de que el arte es el más alto punto de comunicabilidad entre los hombres.

Mientras el trabajo separa y divide, la fiesta une. Y, en el caso del arte, la posibilidad de estar unidos con otros se da aun en el silencio y en la más absoluta soledad. Estamos solos frente a una obra, pero igualmente estamos comunicados con todos los que, sentimos, podrían participar de nuestro mismo disfrute estético.

Como sucede con el juego, la necesidad de la fiesta se refleja en su repetición. Las fiestas se repiten; *retornamos* a las fiestas (periódicas). La fiesta es repetición y celebración. Hay fiesta cuando se celebra algo, cuando se festeja algo, aunque más no sea el hecho del encuentro con otros. Hölderlin había observado que "somos una conversación / y podemos oír unos de otros". El autor, a través de sus obras, *conversa*. En este sentido, Dickie había notado que cuando un artista hace arte, lo hace para un *público* y, no obstante el hermetismo del arte actual, sus representantes no dejan de tener en la mira al receptor.

La experiencia temporal de la fiesta le permite a Gadamer introducir la idea de un "tiempo lleno" o "tiempo propio". Es éste el tiempo particular del arte. Diferente del tiempo del trabajo o del tiempo "para algo", es decir "del tiempo de que se dispone, que se divide, el tiempo que se tiene o no se tiene, o que se cree no tener" (*AB*, p. 103), el tiempo del arte no necesita ser llenado porque está en sí mismo lleno. Detalla Gadamer que cuando nos enfrentamos al tiempo que hay que llenar, se presentan dos alternativas extremas: el aburrimiento y el ajetreo. Las dos son formas vacías; en una, sentimos la vaciedad del no tener nada para hacer, en la otra, la vaciedad de no tener nunca tiempo, de tener siempre algo por hacer. En ambos casos, el tiempo no se experimenta como tiempo, como sí se experimenta en el caso de la fiesta y del arte. Cuando hay fiesta, "ese momento, ese rato, están llenos de ella" (*AB*, p. 104). Cuando ingresamos en el tiempo de la fiesta, éste se vuelve festivo; cuando ingresamos en el tiempo del arte, éste se vuelve estético. Son tiempos que no se pueden computar ni juntar pedazo a pedazo hasta formar un tiempo total.

Lo particular del tiempo de la fiesta es que "ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos. Esto es la celebración. En ella, por así decirlo, se paraliza el carácter calculador con el que normalmente dispone uno de su tiempo" (*AB*, p. 105). Lo mismo sucede con la obra de arte. En consecuencia, la experiencia estética se definirá por el descubrimiento del tiempo propio de la obra y por nuestra participación de él. Dice Gadamer: "Lo que hay que encontrar es el tiempo propio de la composición musical, el sonido propio de un texto poético; y eso sólo puede ocurrir en el oído interior" (*AB*, p. 108). No sólo las artes temporales, como la música, tienen tiempo propio; también lo tienen las artes espaciales como la pintura o la escultura, en la medida en que en ellas se desarrolla un *discurso*.

La importancia del descubrimiento del tiempo propio de la obra lleva a Gadamer a criticar dos formas desviadas de recepción. Una, es la de lo siempre igual: "se oye lo que ya se sabe" (*AB*, p. 122). "Tengo para mí —agrega— que aquí está el origen del *kitsch*, del no arte" (*AB*, p. 122). La otra forma imperfecta de recepción se ubica en el extremo del *kitsch:* es la del degustador de estética. "Va a la ópera porque canta la Callas, no porque se represente esa ópera en concreto" (*AB*, p. 122). Gadamer afirma que esto no proporciona ninguna experiencia del arte, que debe contar con la discreción de los actores; éstos no deben exhibirse a sí mismos, sino ante todo evocar la obra, su composición y su coherencia interna, hasta alcanzar la evidencia de ésta.

Notemos, para concluir, que al finalizar la primera parte de *La actualidad de lo bello* Gadamer hacía referencia a Duchamp. La supuesta muerte del arte que inauguraría su obra, llevó al filósofo a legitimar antropológicamente la existencia del arte a través de los conceptos de "juego", "símbolo" y "fiesta". Al finalizar la segunda parte de *La actualidad de lo bello* nuevamente alude a Duchamp. Hace referencia a la obra no objetual (antiarte, no-arte) y vuelve a fijar su posición personal. En su opinión, el arte no objetual puede tener "exactamente la misma densidad de construcción y las mismas posibilidades de interpelarnos de modo inmediato" que el arte de otros tiempos. Como toda obra de arte, es una conformación permanente y duradera; al ingresar en ella, al crecer en ella, crecemos más allá de nosotros mismos. "Que en el momento vacilante haya algo que permanezca. Eso es el arte de hoy, de ayer y de siempre" (*AB*, pp. 123-124), concluye Gadamer. Y el arte permanece, justificado antropológicamente, porque es y seguirá siendo "juego", "símbolo" y "fiesta".

Fragmentos seleccionados

Vattimo, Gianni. "Muerte o crepúsculo del arte", en *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*
trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1996 (v. or. 1985), pp. 49-59

En *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica* Vattimo pone en relación el pensamiento de Nietzsche y de Heidegger y reflexiona, de modo específico, sobre el fin de la época moderna y el comienzo de la posmodernidad. Analiza la vigencia del nihilismo, la crisis del humanismo, la cuestión de la verdad en la ontología hermenéutica y otros temas más particulares, que atañen directamente al arte, como la confrontación de las ideas de "ornamento" y "monumento". Otro tema de interés del libro es el traslado al campo del arte de las nociones de "estructura de las revoluciones científicas" y de cambio de paradigma, provenientes de Kuhn. En el capítulo "Muerte o crepúsculo del arte" Vattimo analiza las consecuencias de la sociedad industrial avanzada en la creación, distribución y recepción de la obra.

La muerte del arte en la sociedad industrial avanzada

Como muchos otros conceptos hegelianos, también el de la muerte del arte resultó profético en lo que toca a los fenómenos verificados en la sociedad industrial avanzada, aunque no en el sentido exacto que tenía en Hegel, sino más bien, como solía enseñarnos Adorno, en un sentido extrañamente pervertido. ¿No es acaso cierto que la universalización del dominio de la información puede interpretarse como una realización pervertida del triunfo del espíritu absoluto? La utopía del retorno del espíritu a sí mismo, de la coincidencia entre ser y autoconciencia completamente desplegada, se realiza de alguna manera en nuestra vida cotidiana como generalización de la esfera de los medios de comunicación, como generalización del universo de representaciones difundidas por esos medios, que ya no se distingue (más) de la "realidad". Naturalmente, la esfera de los medios de comunicación de masas no es el espíritu absoluto hegeliano; tal vez sea una caricatura de éste, pero de todas maneras no es una perversión de ese espíritu en un sentido exclusivamente degenerativo, puesto que más bien contiene, como a menudo ocurre con las perversiones, potencialidades cognoscitivas y prácticas que deberemos examinar y que probablemente delineen lo que está por venir (p. 49).

Estetización general de la existencia

[...] la muerte del arte es algo que nos atañe y que no podemos dejar de tener en cuenta. Ante todo, como profecía y utopía de una sociedad en la que el arte ya no existe como fenómeno específico, en la que el arte está suprimido y hegelianamente superado en una estetización general de la existencia. El último pregonero de este anuncio de la muerte del arte fue Herbert Marcuse, por lo menos el Marcuse de la rebelión juvenil de 1968. En la perspectiva marcusiana, la muerte del arte se manifestaba como una posibilidad que se ofrecía a la sociedad técnicamente avanzada (es decir, en nuestros términos, a la sociedad de la metafísica realizada). Y semejante posibilidad no se expresó tan sólo como utopía teórica. La práctica de las artes, comenzando desde las vanguardias históricas de principios del siglo XX, muestra un fenómeno general de "explosión" de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición. Las poéticas de vanguardia rechazan la delimitación que la filosofía (sobre todo de inspiración neokantiana y neoidealista) les impone; no se dejan considerar exclusivamente como lugar de experiencia ateórica y apráctica sino que se proponen como modelos de conocimiento privilegiado de lo real y como momentos de destrucción de la estructura jerarquizada de las sociedades y del individuo, como instrumentos de verdadera agitación social y política. La herencia de las vanguardias históricas se mantiene en la neovanguardia en un nivel menos totalizante y menos metafísico, pero siempre con la marca de la explosión de la estética fuera de sus confines tradicionales. Esa explosión se convierte, por ejemplo, en negación de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética: la sala de conciertos, el teatro, la galería de pintura, el museo, el libro; de esta manera se realiza una serie de operaciones —como el *land art*, el *body art*, el teatro de calle, la acción teatral como "trabajo de barrio"— que, respecto de las ambiciones metafísicas revolucionarias de las vanguardias históricas, se revelan más limitadas, pero también más cerca de la experiencia concreta actual. Ya no se tiende a que el arte quede suprimido en una futura sociedad revolucionaria; se intenta en cambio de alguna manera la experiencia inmediata de un arte como hecho estético integral (pp. 50-51).

El silencio

A la muerte del arte por obra de los medios de comunicación de masas, los artistas a menudo respondieron con un comportamiento que también él se sitúa en la categoría de la muerte, por cuanto se manifiesta como una especie de suicidio de protesta: contra el *kitsch* y la cultura de masas manipulada, contra la estetización de la existencia en un bajo nivel, el arte auténtico a menudo se refugió en posiciones programáticas de verdadera aporía al renegar de todo elemento de deleite inmediato en la obra —el aspecto "gastronómico" de la obra—, al rechazar la comunicación y al decidirse por el puro y simple silencio. Como se sabe, es éste el sentido ejemplar que Adorno ve en la obra de Beckett y que en diversos grados encuentra en muchas obras de arte de vanguardia. En el mundo del consenso manipulado, el arte auténtico sólo habla callando y la experiencia estética no se da sino como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados en la tradición, ante todo el placer de lo bello. Aun en el caso de la estética negativa adorniana, así como en el caso de la utopía de la estetización general de la experiencia, el criterio con el que se valora el éxito de la obra de arte es su mayor o menor capacidad de negarse (p. 53).

Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*

trad. Elena Neerman, Barcelona, Paidós, 1999 (v. or. 1997), pp. 25-41

Danto es uno de los filósofos que más fortuna crítica ha tenido en el campo de la teoría del arte y uno de sus libros de mayor repercusión ha sido, sin duda, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Publicado en inglés en 1997, fue traducido al español sólo dos años después (*La transfiguración del lugar común,* en cambio, tuvo que esperar veintiún años). Lamentablemente la traducción de E. Neerman tiene algunos descuidos que pueden volver dificultosa la lectura.

Entre los temas principales de *Después del fin del arte* se cuentan el museo contemporáneo, la poshistoria del arte, la crítica de arte modernista, el pop art.

El arte antes y después de la era del arte

Casi al mismo tiempo, pero ignorando cada cual el pensamiento del otro, el historiador alemán de arte Hans Belting y yo publicamos textos acerca del fin del arte. Cada uno había arribado a la vívida sensación de que un cambio histórico importante había tenido lugar en las condiciones de producción de las artes visuales aun cuando, aparentemente, los complejos institucionales del mundo del arte —galerías, escuelas de arte, revistas, museos, instituciones críticas, curadores— parecían relativamente estables. Belting publicó después un asombroso libro que traza la historia de las imágenes piadosas en el Occidente cristiano, desde los tiempos romanos hasta el 1400 d.C., aproximadamente, al cual le dio el sorprendente subtítulo de *La imagen antes de la era del arte*. Eso no significaba que esas imágenes no fueran arte en un sentido amplio, sino que su ser arte no figuraba en su producción, dado que el concepto de arte no había realmente emergido todavía en la conciencia general, por lo que esas imágenes —de hecho íconos— jugaron un papel bastante diferente en la vida de las personas del que las obras de arte vinieron a jugar cuando el concepto de arte al fin emergió y algo así como consideraciones estéticas comenzaron a gobernar nuestra relación con ellas. Ni siquiera eran consideradas en el sentido elemental de haber sido producidas por artistas (seres humanos que marcan superficies), sino que eran observadas como si su origen fuera milagroso, como la impresión de la imagen de Jesús en el velo de Verónica. Luego, se tiene que haber producido una profunda discontinuidad en las prácticas artísticas, entre el antes y el después del comienzo de la era del arte, dado que el concepto de artista no entraba en la explicación de las imágenes piadosas. Pero luego en el Renacimiento el concepto de artista se volvió central hasta el punto de que Giorgio Vasari escribió un gran libro sobre la vida de los artistas. Antes tendría que haber sido a lo sumo sobre la vida de los santos.

Si esto es concebible, entonces puede haber existido otra discontinuidad, no menos profunda que ésta, entre el arte producido en la era del arte y el arte producido tras esa era. La era del arte no comenzó abruptamente en 1400, ni tampoco finalizó de golpe hacia la mitad de los años ochenta, cuando aparecieron los textos, el de Belting y el mío, en alemán e inglés, respectivamente. Tal vez ninguno de nosotros tuviera una idea clara de lo que tratábamos de decir, como deberíamos tenerla ahora, diez años después. Pero ahora que Belting ha llegado a la idea de un arte anterior al comienzo del arte, deberíamos pensar en el arte *después* del fin del arte, como si estuviésemos emergiendo desde la era del arte a otra cosa, cuya exacta forma y estructura resta ser entendida (pp. 25-26).

Modernismo y autorreflexión

Si Greenberg está en lo cierto, es importante señalar que el concepto de modernidad no es meramente el nombre de un período estilístico que comienza en el último tercio del siglo XIX, en el mismo sentido que manierismo es el nombre de un período estilístico que comienza en el primer tercio del siglo XVI: el manierismo sigue a la pintura renacentista y es sucedido por el barroco, éste a su vez por el rococó, que también es seguido por el neoclasicismo, que además es seguido por el romanticismo. Ellos constituyeron profundos cambios en el modo en que el arte representa el mundo, cambios, podría decirse, de coloración y temperamento, que se desarrollaron tanto a partir de una reacción contra sus antecesores como en respuesta a todo tipo de fuerzas extraartísticas en la historia y en la vida. Mi impresión es que el modernismo no sigue al romanticismo en este sentido, o no meramente en este sentido: el modernismo está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejada en la pintura como un tipo de discontinuidad, prácticamente como si enfatizar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de la representación. La pintura comienza a aparecer extraña o forzada; en mi propia cronología, son Van Gogh y Gauguin los primeros pintores modernistas (p. 30).

Moderno, posmoderno, poshistórico

> Se ha sugerido que deberíamos quizás hablar simplemente de *posmodernismos*, pero una vez que lo hacemos perdemos la habilidad de reconocer, la capacidad de ordenar, y el sentido de que el posmodernismo marca un estilo específico. Podríamos capitalizar la palabra "contemporáneo" para cubrir cualquiera de las divisiones que el posmodernismo intentaba cubrir, pero otra vez nos encontraríamos con la sensación de que no tenemos un estilo identificable, que no hay nada que no se adapte a él. Pero eso es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo, como un período que es definido por una suerte de unidad estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que puede ser elevada a criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, y no hay en consecuencia la posibilidad de una dirección narrativa. Por ello es que prefiero llamarlo simplemente *arte post-histórico* (p. 34).

Danto, Arthur. "Contenido y causalidad", en *La transfiguración del lugar común*

trad. Ángel y Aurora Mollá Román, Barcelona, Paidós, 2002. (v. or. 1981), pp. 65-91

Desde su aparición en 1981, *La transfiguración del lugar común* (traducido al español en 2002) se convirtió en referencia obligada de la reflexión sobre el arte.

En el primer capítulo del libro —"Obras de arte y meras cosas"—, Danto afirma que mientras las obras de arte tienen un sentido que exige interpretación, las cosas no lo tienen. Frente a una obra hacemos siempre la pregunta "¿de qué se trata?" Y esto se vuelve especialmente significativo en el caso de objetos artísticos "perceptivamente indiscernibles" de otros que quedan fuera del campo del arte, es decir, de objetos que han sido *transfigurados* por el cambio de contexto.

La transfiguración del lugar común vuelve entonces a la vieja pregunta "¿qué es obra de arte?" y encuentra que ella pide ser interpretada, siendo la interpretación parte de su propia configuración.

La copia y la cita

> La hipótesis de que existan obras de arte indiscernibles —al menos en cuanto a lo que vista y oído pueden discernir— se hizo evidente en el ejemplo de la serie de cuadrados rojos con que empezamos la discusión. Pero creo que la posibilidad fue reconocida por primera vez, en relación con las obras literarias, por Borges, que tiene la gloria de haberla descubierto en su obra maestra "Pierre Menard, autor de *El Quijote*". En ella describe dos fragmentos de obras, una de las cuales es parte del *Don Quijote* de Cervantes y la otra, igual a ésta en todos los aspectos gráficos —como si de dos copias del fragmento de Cervantes se tratara—, resulta ser, no de Cervantes, sino de Pierre Menard (p. 65).

> Menard no *descubrió* que lo que él había escrito era lo que Cervantes había escrito palabra por palabra. Su objetivo era recrear una obra que ya le era muy conocida. Así que lo que produjo fue una obra propia: no era una copia, por lo tanto, ya que cualquier tonto podría copiar la obra de Cervantes y el resultado sería justo ése, una copia que sólo tendría el valor literario del original. Sólo requeriría las destrezas de una reproducción facsímil; el copista sería simplemente un mecanismo de duplicación, como una fotocopiadora, y sin necesidad del menor don literario; mientras que el acto de Menard sería un logro literario que se puede tildar de asombroso (pp. 69-70).
> [...] Tampoco es la de Menard una cita del original. Hay que señalar la diferencia entre una copia y una cita: una copia, como vimos, simplemente reemplaza al original y hereda su estructura y su relación con el mundo. Varias personas que reciban copias de la misma carta, en efecto, reciben la misma carta, y están en la misma posición con respecto a la información que aquélla transmite. Pero si una de ellas, en una carta propia, citara la carta, lo que escribiría no sería la copia, ya que denota a la carta más que lo que la carta en sí denota, y tiene, en consecuencia, un tema diferente y, por lo tanto, un significado diferente. Es una verdad general que las citas no poseen las propiedades de aquello que citan: *muestran* algo que tiene esas propiedades, pero no las tienen ellas mismas (p. 70).

¿Dos Pierre Menard?

> Habría sido ridículo que Menard se hubiera opuesto a la ficción de la caballería, puesto que esa literatura ya había sido demolida hacía mucho tiempo por Cervantes; y aunque quizá Menard estaba haciendo una velada alusión a *Salambô* como obra de ficción histórica, tal intención no le hubiera sido posible a Cervantes que, al fin y al cabo, era contemporáneo de Shakespeare. "También es vívido el contraste de los estilos", escribe Borges: "El estilo arcaizante de Menard —extranjero al fin— adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época". Si Menard hubiera vivido para completar su (*¡su!*) *Quijote*, hubiera tenido que inventar un personaje más del que la fantasía de Cervantes necesitaba, concretamente el autor del llamado (únicamente por Menard) "Fragmento autobiográfico". Y así sucesivamente. No es sólo que los libros estén escritos en diferentes épocas, por diferentes autores de diferentes nacionalidades e intenciones literarias: estos hechos no son externos; sirven para caracterizar la(s) obra(s) y, por supuesto, para individualizarla(s) de su indiscernibilidad gráfica. Es decir, las obras están en parte constituidas por su ubicación en la historia de la literatura, así como por su relación con sus autores, pero esta evidencia es a menudo relativizada por los críticos, que nos instan a prestar atención a la obra en sí, por lo que la contribución de Borges a la ontología del arte es enorme: no se pueden aislar dichos factores de la obra, ya que penetran, por así decirlo, en la *esencia* de la misma. Y por lo tanto, a pesar de las congruencias gráficas, se trata de obras profundamente diferentes (pp. 68-9).

Dickie, George. "The Institutional Theory of Art", en *Introduction to Aesthetic. An Analytic Approach*
Nueva York, Oxford, University Press, 1997, pp. 82-93
[Utilizaremos traducción de Graciela de los Reyes: George Dickie, *Teoría institucional del arte*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2002]

Orientado por ideas de Mandelbaum y Danto, Dickie publica "Defining Art" en 1969, en *The American Philosophical Quarterly*. De 1974 es *Art and Aesthetics* (New York, Cornell University Press). En estos textos desarrolla la primera versión de la Teoría Institucional del Arte. En respuesta a las críticas recibidas —principalmente la de Monroe C. Bearsdley— redactará una segunda versión "mejorada" que aparece en su libro de 1984, *El círculo del arte*. A esta segunda versión, tal aparece en *Introduction to Aesthetic. An Analytic Approach* (1997), pertenecen los párrafos siguientes.

Artefactos simples y complejos

Lo propio de un artefacto es que se produce por alguna alteración de algún material existente: por la unión de dos piezas de material, por el corte de algún material, por la afiliación de algún material y cosas por el estilo. Esto se hace, usualmente, para que el material alterado pueda ser usado para hacer algo. Cuando los materiales están así alterados, uno tiene casos que claramente se ajustan a la definición del diccionario de "artefacto": "un objeto hecho por el hombre, específicamente, con vistas a un uso posterior". Otros casos son menos claros. Supongamos que alguien levanta un pedazo de madera de deriva y sin alterarla, de ninguna manera, cava un agujero o la agita para amenazar a un perro. La madera de deriva inalterada ha sido *transformada* en una herramienta de cavado o en un arma, por el uso que se le ha dado. Estos dos casos no se compadecen con la cláusula, no necesaria, de la definición "específicamente con vistas a un uso posterior", porque son puestos al servicio en el acto. En estos casos, parece haber un sentido por el cual algo es hecho. Sin embargo, ¿qué es lo que se ha hecho si la madera de deriva está inalterada? En los claros casos en los que el material es alterado, se produce un objeto complejo: el material original es, para los presentes propósitos, un simple objeto, y su ser alterado produce un objeto complejo (el material alterado). En los dos casos menos claros mencionados, también fueron hechos objetos complejos (la madera usada como herramienta de agujerear y la madera usada como un arma). En ninguno de los dos últimos casos, es sólo la madera de deriva el artefacto sino la madera de deriva manipulada y usada de cierta manera...
Un pedazo de madera de deriva puede ser usado de un modo similar dentro del contexto del mundo del arte, es decir, recogido y exhibido de la misma manera en que se exhibe una pintura o una escultura. Tal pieza de madera de deriva habría sido usada como un medio artístico y de ese modo se volvería parte de un objeto más complejo: la-madera-de-deriva-usada-como-un-medio-artístico. Este objeto complejo sería un artefacto de un sistema del mundo del arte. La *Fuente* de Duchamp puede ser entendida en la misma línea. El urinario (el objeto simple) está siendo usado como un medio artístico para hacer *Fuente* (el objeto complejo), que es un artefacto dentro del mundo del arte: el artefacto de Duchamp (pp. 8-9).

El público del arte

¿Qué es un público del mundo del arte? No es precisamente una suma de personas. Los miembros de un público del mundo del arte saben cómo cumplir un rol que requiere de conocimiento y comprensión, similar al requerido a un artista. Hay tantos públicos diferentes como artes diferentes y el conocimiento requerido para un público es diferente del que se requiere de otro. El mínimo conocimiento requerido al público de una obra de teatro es comprender que alguien está representado un papel.
Los roles del artista y del público constituyen el marco mínimo para la creación del arte y los dos roles en relación pueden ser llamados "el grupo de presentación". El rol del artista tiene dos aspectos centrales: uno general, característico de todo artista, es la conciencia de que lo que se crea para la presentación es arte; y otro, es la habilidad para usar una gran variedad de técnicas artísticas que le permiten crear una clase particular de arte. Asimismo, el papel del público tiene dos conceptos centrales: uno general, característico de todos los públicos, que es la conciencia de que lo que se le presenta es arte y, otro, las habilidades y sensibilidades que le permiten percibir y comprender la clase particular de arte que se le presenta.
En casi toda sociedad actual que tiene una institución del hacer artístico, además de los papeles del artista y del público, existirá un número suplementario de papeles del mundo del arte tales como el de crítico, maestro de arte, director, curador, conductor y muchos más. Sin embargo, el grupo de presentación, es decir, los roles del artista y del público en relación constituyen "el marco esencial del hacer artístico" (p. 11).

Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*
trad. Antonio Gómez Ramos, Barcelona, Paidós, 1996 (v. or. 1977)

El tema del libro es la actualidad o justificación del arte, tanto o más que la actualidad o justificación de lo bello. Lo desarrolla pasando revista a distintos momentos de la historia, comenzado por aquellos en los que la obra estaba plenamente justificada, por ejemplo cuando era tomada como *biblia pauperum*. Luego presenta ideas estéticas de diferentes autores, entre los que se destacan Platón, Aristóteles, Baumgarten y Kant. Critica la tesis de Hegel sobre el carácter de pasado del arte antes de exponer sus propias ideas, en la segunda parte del libro. Para Gadamer el arte lejos de ser "del pasado", está totalmente vivo y justificado al responder a necesidades antropológicas.

La definición de símbolo

> En el *Banquete* de Platón, se relata una historia bellísima que, según creo, da una indicación todavía más profunda de la clase de significatividad que el arte tiene para nosotros. Aristófanes narra una historia, todavía hoy fascinante, sobre la esencia del amor. Cuenta que los hombres eran originalmente seres esféricos; pero habiéndose comportado mal, los dioses los cortaron en dos. Ahora, cada una de estas dos mitades, que habían formado parte de un ser vivo completo, va buscando su complemento. Este es el σύμβολον τοῦ ἀνθρώπου; que cada hombre es, en cierto modo, un fragmento de algo; y eso es el amor: que en el encuentro se cumple la esperanza de que haya algo que sea el fragmento complementario que nos reintegre (p. 84).

El tiempo lleno

> [...] Los casos extremos del aburrimiento y el trajín enfocan el tiempo del mismo modo: como algo "empleado", "llenado" con nada o con alguna cosa. El tiempo se experimenta entonces como algo que se tiene que "pasar" o que ha pasado. El tiempo no se experimenta como tiempo. Por otro lado, existe otra experiencia del tiempo del todo diferente, y que me parece ser profundamente afín tanto a la fiesta como al arte. Frente al tiempo vacío, que debe ser "llenado", yo lo llamaría tiempo lleno, o también, tiempo propio. Todo el mundo sabe que, cuando hay fiesta, ese momento, ese rato, están llenos de ella. Ello no sucede porque alguien tuviera que llenar un tiempo vacío, sino a la inversa: al llenar el tiempo de la fiesta, el tiempo se ha vuelto festivo, y con ello está inmediatamente conectado el carácter de celebración de la fiesta. Esto es lo que puede llamarse tiempo propio, y lo que todos conocemos por nuestra propia experiencia vital. Formas fundamentales del tiempo propio son la infancia, la juventud, la madurez, la vejez y la muerte (p. 104).

El tiempo del arte

> Así pues, toda obra de arte posee una suerte de tiempo propio que nos impone, por así decirlo. Esto no sólo es válido para las artes transitorias como la música, la danza o el lenguaje. Si dirigimos nuestra mirada a las artes estatuarias, recordaremos que también construimos y leemos las imágenes, o que "recorremos" y caminamos por edificios arquitectónicos. Todo eso son procesos-de-tiempo.
> [...] Quisiera resumir las consecuencias afectivas de esta breve reflexión: en la experiencia del arte, se trata de que aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra de arte. Un demorarse que se caracteriza porque no se torna aburrido. Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará. La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez sea ésta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad (pp. 110-111).

Bibliografía

FUENTES

Danto, Arthur. *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1997.
———. *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002.
———. *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, Berkeley, University of California Press, 1998.
———. *Philosophizing Art*, Berkeley, University of California Press, 1999.
Dickie, George. "The institutional Theory of Art", en *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach* (trad. Graciela de los Reyes), Nueva York, Oxford University Press, 1997, pp. 82-93.
Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello* (trad. Antonio Gómez Ramos), Barcelona, Paidós, 1996.
———. *Verdad y método I y II* (trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito), Salamanca, Sígueme, 1993.
———. "¿El fin del arte? Desde la teoría de Hegel sobre el carácter de pasado del arte hasta el antiarte de la actualidad", en *La herencia de Europa. Ensayos* (trad. Pilar Giralt Gorina), Barcelona, Península, 1990, pp. 65-83.
Vattimo, Gianni. "Muerte o crepúsculo del arte", en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (trad. Alberto Bixio), Barcelona, Gedisa, 1996 (pp. 49-59).
———. *La sociedad transparente* (trad. Teresa Oñate), Barcelona, Paidós, 1990.
———. *Ética de la interpretación* (trad. José Luis Etcheverry), Buenos Aires, Paidós, 1992.
———. *Más allá de la interpretación* (trad. Ramón Rodríguez), Barcelona, Paidós, 1995.
———. *Creer que se cree* (trad. Ángel y Aurora Mollá Román), Buenos Aires, Paidós, 1996.

OBRAS DE REFERENCIA

A.A.V.V. *Art et contestation*, Bruselas, La Connaissance, 1968.
A.A.V.V. *El debate modernidad posmodernidad*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1995.
Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 1988.
Argullol, Rafael. "El artista contemporáneo", en *Tres miradas sobre el arte*, Madrid, Destino, 2002, pp. 291-303.
———. *Sabiduría de la ilusión*, Madrid, Taurus, 1995.
———. *El fin del mundo como obra de arte*, Barcelona, Destino, 2000.
Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994.
Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1987.
Bell, Daniel. *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila, 1969.

Belting, Hans. *The End of the History of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

Bozal, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, Madrid, Visor, 1996.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

Cabanne, Pierre. *El arte del siglo XX*, Barcelona, Polígrafa, 1983.

Casullo, Nicolás (comp.). *El debate modernidad/posmodernidad*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1995.

Duchamp, Marcel. *Notas*, Madrid, Tecnos, 1989.

Duve, Thierry de. *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.

García Leal, José. "De las vanguardias a la teoría institucional del arte", en *La modernidad como estética*, XII Congreso Internacional de Estética, Instituto de Estética y Teoría de las artes, Madrid, 1993 (pp. 186-193).

Genette, Gérard. *La obra de arte I*, Barcelona, Lumen, 1997; *La obra de arte II*, Barcelona, Lumen, 2000.

Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.

Guasch, Ana María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, Barcelona, Serbal, 1997.

Hobsbaum, Eric. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1999.

Hofmann, Werner. *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona, Península, 1992.

Jiménez, José. *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2002.

López Anaya, Jorge. *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*, Buenos Aires, Emecé, 2003.

————. *Estética de la incertidumbre*, Buenos Aires, Fundación Federico Klemm, 1999.

————. *El arte en un tiempo sin dioses*, Buenos Aires, Almagesto, 1995.

López Gil, Marta. *Zonas filosóficas. Un libro de fragmentos*, Buenos Aires, Biblos, 2000.

————. *Filosofía, modernidad y posmodernidad*, Buenos Aires, Biblos, 1996.

————. *Obsesiones filosóficas del fin de siglo*, Buenos Aires, Biblos, 1993.

Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1996.

Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de conceptos. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, Madrid, Akal, 1994.

Menna, Filiberto. *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Serbal, 1984.

Moles, Abraham. "Peut-il encore y avoir des oevres d'árt?", revista *Bit Internacional*, Zagreb, 1968.

Morgan, Robert C. *El fin del mundo del arte y otros ensayos*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

Oliveras, Elena. *La levedad del límite*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000.

————. "Argentinische Kunst in den Neunziger Jahren", en Rafael Sevilla y Ruth Zimmerling (eds.), *Argentinien. Land der Peripherie?*, Länderseminar des Instituts für Wissenschaftliche Zusammenarbeit mit Entwicklungsländern, Tubinga, Bad Honnef, Horlemann, 1997, pp. 111-121.

Perniola, Mario. *La estética del siglo XX*, Madrid, Visor, 2001.

Thomas, Karin. *Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, Barcelona, Serbal, 1988.

Vilar, Gerard. *El desorden estético*, Barcelona, Idea Books, 2000.

Orientación bibliográfica

La pluralidad de manifestaciones producidas en el siglo XX hace que la bibliografía específica relacionada resulte también muy variada, tanto en los aspectos históricos como teóricos.

A los efectos de complementar o contextualizar el pensamiento de los autores incluidos en la sección Fuentes, consideramos de gran interés recurrir a los siguientes textos: *La estética del siglo XX* de Mario Perniola, *La obra de arte I y II* de Gérard Genette (especialmente el capítulo "El estado conceptual"), *Ritos del fin de siglo* de Jorge López Anaya, *Obsesiones filosóficas del fin de siglo* de Marta López Gil y *Teoría del arte* de José Jiménez. Asimismo, aconsejamos la lectura de dos textos canónicos de la segunda mitad del siglo XX: *Del arte objetual al arte de conceptos* de Marchán Fiz y *La opción analítica en el arte moderno* de Filiberto Menna.

Notas

1 T. Oñate. "Entrevista a Gianni Vattimo", en *10/Suplementos*, Anthropos, diciembre 1998, p. 153.

2 G. Vattimo. *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 171.

3 G. Vattimo. "El museo y la experiencia del arte en la postmodernidad", en Rosa María Ravera (ed.), *Estética y crítica*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 102.

4 G. Vattimo. "Muerte o crepúsculo del arte", en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1996.

5 Cf. E. Oliveras. *La muerte del arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.

6 En *La vida cotidiana en el mundo moderno* (Madrid, Alianza, 1972), Henri Lefebvre define a la sociedad neoliberal como "sociedad burocrática de consumo dirigido".

7 G. Magherini. *La sindrome di Stendhal*, Gruppo Editoriale Fiorentino, Florencia, 1989.

8 A. Moles. "Peut-il encore y avoir des oeuvres d'art?", revista *Bit International*, Nº 1, Zagreb, 1968.

9 J. Cassou. "Art et Contestation", en *Art et Contestation*, Bruselas, La Connaissance, 1968, p. 14.

10 *Ibid.*, p. 11.

11 U. Eco. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1973 (v. or. 1965).

12 *Ibid.*, p. 13.

13 G. Vattimo. "De la utopía a la heterotopía", en *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 155.

14 M. E. Ramos. *Acciones frente a la plaza*, Caracas, Fundarte, 1995, p. 9.
15 Cf. G. Buntix. "Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en Perú", en *Globalización e identidad cultural*, Cuenca, Cuadernos de la Bienal de Cuenca, 2002, pp. 79-92.
16 A. Kalenberg."Santiago Calatrava", en catálogo del Museo Nacional de Artes Visuales, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1999.
17 Véase E. Oliveras. *La metáfora en el arte*, Buenos Aires, Almagesto, 1993, pp. 174-177.
18 Entrevista de Jorge López Anaya a G. Vattimo. "El arte-arte en la sociedad de los medios de comunicación", *La Nación*, Suplemento Cultura, 6 de febrero de 1994.
19 M. Casanegra. "Entre el silencio y la violencia", catálogo *Entre el silencio y la violencia*, Buenos Aires, Fundación Arte BA y Espacio Fundación Telefónica, 2004-2005, p. 33. Véase asimismo las contribuciones de G. Sarti, "Reflexiones sobre la tabla de Víctor Grippo" (en revista *Conceptos*, Buenos Aires, Universidad Museo Social Argentino, vol. 78, Nº 2, 2003), y M. Pacheco, "Víctor Grippo: Un conceptualismo caliente" (en David Eliot ed., *Argentina 1920-1944*, Museum of Modern Art, Oxford, 1994).
20 H. G. Gadamer. "¿El fin del arte? Desde la teoría de Hegel sobre el carácter de pasado del arte hasta el antiarte de la actualidad", en *La herencia de Europa. Ensayos*, Barcelona, Península, 1990, pp. 65-83.
21 Cf. F. Pérez Carreño. "Estética analítica", en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, t. II, Madrid, Visor, 1996, p. 90.
22 A. C. Danto. *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.
23 Cf. B. Lang (ed.). *The Death of Art*, Nueva York, Haven Publ., 1984.
24 H. Belting. *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1983. El autor eliminó el signo de interrogación en su ampliación posterior del texto (*Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahre*, Munich, Verlag C.H. Beck, 1995). El escrito de 1983 fue traducido al inglés en 1987 (*The End of the History of Art*, Chicago, Univ. of Chicago Press).
25 E. H. Gombrich. *Arte e ilusión*, Barcelona, G. Gilli, 1979 (v. or. 1959).
26 J. Kosuth. "Art after Philsophy", *Studio International*, octubre 1969.
27 C. Greenberg. "Modernist Painting", en John O'Brian (comp.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 4: *Modernism with a Vengeance: 1957-1969*, pp. 85-93.
28 R. Lozza. *Teoría estructural del color*, Buenos Aires, edición del autor, 2004, p. 66.
29 Cf. N. Goodman. "Cuándo hay arte", *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, pp. 87-102.
30 Cf. el esclarecedor texto de E. de Olaso, "Sobre la obra visible de Pierre Menard", en *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, México, Paidós y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
31 J. L. Borges. "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, p. 39.
32 *Ibid.*, p. 44.
33 *Ibid.*, p. 45.

34 J. Fernández Vega. "Una libertad sin esperanza" (entrevista con Arthur C. Danto), Buenos Aires, *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación, 8 de abril de 2001, p. 3.
35 *Ibid.*
36 A. Danto. "El arte ahora es más intelectual que sensual", Madrid, *El País*, Suplemento "Babelia", 28 de julio de 2001, p. 20.
37 A. Danto, "The Philosopher as Andy Warhol", *Philosophizing Art*, University of California Press, 1999, pp. 61-83.
38 *Ibid*, p. 74.
39 El tema del museo en la ficción literaria ha sido estudiado por María Cristina Ares en "Representaciones de los museos en la literatura", ponencia incluida en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 553-564.
40 El Museo Judío de Nueva York o el Museo Nacional de Mujeres en las Artes en Washington son, para Danto, ejemplos de retorno al "tribalismo".
41 M. J. Jacob, Michael Brenson y Eva M. Olson. *Culture in Action*, Seattle, Washington, Bay Press, 1995, p. 14.
42 P. Bürger. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1974, p. 62.
43 *Entrevistas de G. Charbonnier a Marcel Duchamp*, París, O.R.T.F., 6 December 1960 - 2 January 1961 (nuestra trad.).
44 Cf. por J. Mink. *Marcel Duchamp, 1887-1968*, Colonia, Taschen, 1996, p. 57.
45 P. Bürger. *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 62.
46 G. Dickie. "Defining Art", *The American Philosophical Quarterly* (1969), pp. 253-56; *Art and the Aesthetic*, Uthaca, Nueva York, Cornell University Press, 1974.
47 G. Dickie. *The Art Circle*, Nueva York, Haven Publications, 1984.
48 G. Dickie. *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Nueva York, Oxford, University Press, 1997, cap. VIII: "The Institutional Theory of Art", pp. 82-93. Utilizaremos la trad. de Graciela de los Reyes: George Dickie, *Teoría institucional del arte*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.
49 U. Eco. *Lector in Fabula*, Barcelona, Lumen, 1981, pp. 81 y ss.
50 Cf. Elena Oliveras. *La levedad del límite*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000, pp. 48-49.
51 Hans G. Gadamer, *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1993, p. 23 (v.or. 1975).
52 H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1996.
53 M. Heidegger. "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 56.
54 Cf. E. Oliveras. "La instalación, arte de la presencia", *Espacio de Arte*, Rosario, Año 2, Nº 4, 1994 (versión parcial de la ponencia "El concepto de teatralidad en la instalación", presentada en el III Congreso Internacional de Teatro, GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1994). Incluida en E. Oliveras. *La levedad del límite*, Buenos Aires, Almagesto, 2000.
55 F. Pessoa. *La hora del diablo*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 30.
56 H. G. Gadamer. *Verdad y método*, op. cit.

CONCLUSIÓN

Desde Platón a Danto, Dickie, Vattimo o Gadamer, se ha puesto de manifiesto un mismo interés por el ser del arte, por encontrar respuestas a la serie interminable de problemas que él plantea en tanto lugar de una verdad que no cierra y que, por lo mismo, "da ocasión a mucho pensar" (Kant). Así, en nuestro recorrido por el campo de la Estética nos hemos encontrado con las más variadas posiciones, con los más diversos puntos de vista desde los cuales se ha abordado un tema esencialmente complejo. Algunos de sus aspectos pueden resultar enigmáticos y hasta paradójicos, incomprensibles en términos estrictamente racionales. El arte, como vimos, sienta la verdad y la razón del sentimiento, más allá de la Verdad y de la razón del conocimiento cientificista. Porque es *conocimiento original*, no podrá ser nunca explicado desde parámetros extrínsecos a su propia esencia.

En un mundo tan seguro de su "evolución" racional como lo es el nuestro, se hace difícil seguir hablando de "enigma". Pero el arte lo es en tanto zona secreta, reservada, del pensamiento no manipulado. Enigma situado hoy históricamente en tanto signo de la trascendencia en un mundo en el que nada perdura; en tanto signo de la profundidad de la reflexión en tiempos de banalización de todo lo que existe. Así se presenta el arte en su eterna dimensión simbólica: como nueva forma de resistencia crítica y poética, a contrapelo de los conformismos y fundamentalismos. Los artistas siguen diciendo hoy lo que tienen que decir, y al hacerlo marcan más aún su zona de pertenencia. ¿Será acaso que a una menor capacidad de pensamiento generalizado, se de una mayor necesidad del arte para mostrar esto y mucho más con la mayor lucidez? ¿Será por esto que el arte está cada vez más vivo? Su poder de seguir levantando polémica es uno de los signos más elocuentes de su vitalidad, aunque para algunos sea sólo el signo de un peligro. ¿Acaso el arte, con su poder desestabilizador, pueda contagiar, en alguna medida, al pensamiento aletargado en una confortable banalidad? Entonces sí sería realmente (maravillosamente) peligroso.

Podemos constatar que la disolución de los límites del arte de ninguna manera ha disuelto su energía; por el contrario, en tiempos en que los valores tienden a bajar de la cúspide en que se encontraban para disolverse en el más prosaico nivel, el arte parece tener cada vez más cosas que decir. *Y la Estética*

contemporánea, cada vez más interrogantes sobre los que reflexionar, sumando sus aportes a los presentes en el denso y no demasiado largo camino de la disciplina. ¿Acaso la Estética se esté convirtiendo otra vez, como lo fue en sus inicios en el siglo XVIII, en una "disciplina de moda"? Lo cierto es que su interés no decae y va en paralelo al creciente interés que despierta el arte. Quizá porque pensar con ideas estéticas no sólo permite acercarnos a la comprensión del arte, sino también porque nos da la ilusión de que algún valor, algún tipo de trascendencia, todavía sigue en pie. Lo importante es sentir que aún no se ha dicho la última palabra, que cada uno de nosotros puede avanzar, aun con pequeños pasos, para encontrar su "verdad". Que el arte sigue siendo una *cuestión.*

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Capítulo III

Capítulo IV

Capítulo V

Capítulo VI

Capítulo VII

Capítulo VIII

Capítulo IX

Procedencia de las ilustraciones

Museo de Arte Moderno de Frankfurt: Fischli, Peter; Weiss, David.
Museo Nacional de Bellas Artes: Silva, Carlos.
Obras aportadas por los artistas: Agüero, Rodolfo; Ares, Marta, Bianchedi, Remo; Blanco, Ricardo; Correas, Nora; Grupo Mondongo; Herrero, Alicia; Kestelman, Leonardo; Kosuth, Joseph; Lecuona, Juan; Matilde, Marín; Porter, Liliana; Sapia, Mariano; Zorreguieta, Dolores.
Obras Archivo de la autora: Duchamp, Marcel; Lozza, Raúl; Warhol, Andy; Berni, Antonio.
Obras Archivo Planeta: Van Gogh, Vincent; Policleto; Leonardo da Vinci; Botticelli, Sandro; Géricault, Eugène; David, Jacques-Louis; Ingres, Dominique; Fragonard, Jean-Honoré; Friedrich, Kaspar; Fidias; Francesca, Pierro della; Mantenga, Andrea; Blake, William.

ÍNDICE DE NOMBRES

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

V

ÍNDICE TEMÁTICO

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W